فرانسوا مورو

البلاغة

المدخل لدراسة الصور البيانية



ترجمة :

محمد الولي

عائشة جرير

أفريقيا الشرق

ترجم هذا الكتاب عن النص الأصلي
باللغة الفرنسية

François Moreau
L'image littéraire
Position du problème
Ed. SEDES, Paris, 1982

المؤلف :فرانسوا مورو

عنوان الكتاب

البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية

ترجمة : الولي محمد - جرير عائشة

رقم الإيداع القانوني : 2002/2010

ردمك : 9981-25-295-6

أفريقيا الشرق ــ المغرب

159 مكرر، شارع يعقوب المنصور ــ الدار البيضاء

الهاتف : 04 95 25 022 - 13 98 25 022 ــ فاكس : 20 29 25 022 - 80 00 44 022

البريد الإلكتروني : E-Mail : afriqueorient@iam.net.ma

أفريقيا الشرق ــ بيروت ــ لبنان

فرانسوا مورو

البلاغة

المدخل لدراسة الصور البيانية

ترجمة

الولي محمد

جرير عائشة

أفريقيا الشرق

«إنني على علم بكوني أتحدث عن موضوع تافه ومبتذل، أي عن محسنات الكلام، إلا أن الشيء التافه الذي نحاربه، ونحن خجولون لكونه تافهاً، هو في بعض الأحيان أكثر تألقا من الشيء الجديد الذي نبدأ به، وذلك حينما نعمد إلى نفض الغبار الذي يكسو هذا الشيء التافه»

جون ليبينجستون لووز
«العرف والتمرد في الشعر»
في سبيرجن، صور شيكسبير

مقدمة الطبعة الثانية

هذا الكتاب، البلاغة أو المدخل إلى الصور البيانية، نقدمه للقارئ في طبعته الثانية. لقد اقتنصت هذه الفرصة لكي أتناول هذا المختصر الرشيق بتشذيبه وتصفيته من الكثير من الهنات التي ظلت عالقة بالطبعة الأولى.

على الرغم من كثرة ما كتب في الموضوع، وهي كثرة يمكن أن تصرف الباحثين عن معاودة طرق أبواب صروح البيان المنيعة، فإن الباحث فْرَانْسْوَا مُورُو خيب آمالنا عندما أثبت من خلال هذا الكتاب، أن الدارس النبيه واللبيب يستطيع أن يعمد إلى المادة القديمة والمستهلكة والمبتذلة فيعيد صياغتها وتهذيبها وتطعيمها بالطريف والـمُتْلِدِ فيقدم كتاباً متميزاً في الموضوع. إنه يُقْدِم على هذا العمل بخفة روح وحرص على وضع ملف الصورة الأدبية أو الشعرية بين أيدينا كاملاً أو شبه كامل، بعيداً عن الاختزال المبتسر، بريئاً من المداهمات الاستطرادية. وعلى الرغم من أن هذا الكتيب هو في الأصل تقديم نظري لأطروحة دكتوراه دولة عن الروائي الفرنسي فْرانسْوَا رَابْلِي فإن بساطته ترتقي إلى مراتب السهل الممتنع الذي يمكن أن يغري المتقدمين من تلاميذ الثانوي، كما يمكن أن يأسر المدرسين في الجامعة.

موضوع هذا الكتيب هو المقومات البيانية التي يدرجها البلاغيون المتقدمون ضمن مباحث محسنات الكلمات، ويدرجها نقاد الأدب ضمن

مباحث الصورة الشعرية أو الصورة الفنية أو الصورة الأدبية، وهو المصطلح الذي فضله فْرَانْسْوَا مُورُو. ومن مزيات هذا الكتاب، البعد عن ركوب إغراءات التنظير والاستسلام لبريق المفاهيم الجديدة والمصطلحات المبتدعة. وعلى الرغم من ذلك فإننا نجد هذا الكتاب يتمتع بألق السهل الممتنع الذي لا يتمتع به غيره ممن ركبوا المغامرات التجديدية من قبيل كتاب ميشيلْ لُوكِيرْنْ[1] وجماعة مُو[2] وبَاسْكِيث[3]. ففي هذه الكتب جميعاً ورغم تطلعها التجديدي ما يشبه رجع صدى كتاب عتيق هو كتاب بْيِيرْ فُونْتَانْيِي **محسنات الخطاب**[4].

ويقف فْرَانْسْوَا مُورُو في الكتاب موقف العالم المتواضع وذلك بتفادي اصطناع لغة خاصة وتجنب الاتكاء على التصورات والأنساق النظرية العامة. إنه يكاد يتبنى توجيهات هُنْرِي مورْيِي[5] الذي نصح بمعالجة المحسنات البلاغية باعتبار كل واحد منها شخصية متميزة عن غيرها. وهذا يعني أن المسعى الوصفي مقدم على القصد التنظيري. ولعله متميز هنا أيضاً عن كتاب لُوكِيرْنْ الذي طالما أحال عليه. إن لُوكِيرْنْ وهو يجرب بعض مفاهيم الدلالة الـمُكَوِّنِيَّة ومنطق كُوتْلُوبْ فْرِيجْ حول الإحالة والدلالة ومفاهيم رُومَانْ جاكُبْسُونْ حول العلاقات السياقية والبدلية ومفهوم السمة الدلالية (sème)، لعالم الدلالة أ. ج. جْرِيمَاسْ ومفهوم الصفة المهيمنة للباحثة الألمانية إيدْبِيكْ كُونْرَادْ أساس التمييز

---

1 - Michel. Le Guern. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. ed. Larousse. Paris. 1975.

2 - Groupe Mu. *Rhétorique générale*. ed. Larousse. 1970

3 - J. G. Vasquez. *Sobre la imagen poética*. Uni. de Granada.1980.

4 - Pierre. Fontanier. *Les figures du discours*. Flammarion. Paris. 1968.

5 - تنظر مقدمة معجم هُنْرِي مُورْيِي:
Henri Morier. *Dictionnaire de la poétique et de la rhétorique*. puf. Paris. 1981.

بين الاستعارة والرمز الخ، يقدم لنا حصيلة أضعف مما قد توحي به التصريحات. إن الانغماس في المفاهيم الجديدة كثيراً ما انساق وراء هَمّ تبرير المفاهيم الجديدة، فيضحي بذلك بالأهداف الوصفية التي تضع يدينا على ما خفي من هذه المقومات البلاغية. ولهذا نقرأ كتاب فْرَانْسْوَا مُورُو مستمتعين بالاكتشاف والتنوير الصامت.

وعلى الرغم من التزام حدود القيود البيداغوجية فقد ظل الكتاب بعيداً عن الاجترارية والسطحية. لقد وضع بين أيدينا ملف نظرية الصورة الأدبية أو مبحث البيان، وزودنا بكل المعلومات المتعلقة بالموضوع. ولم يَتَوانَ في الرجوع إلى الأصول الأرسطية في الشعرية والخطابة وإلى كِينْتِيلْيَانْ وشِيشْرُونْ وفُونْتَانِيي كما رجع إلى ما كتب في الموضوع خارج الدائرة الفرنسية. وفي حدود اطلاعي البسيط فإني لا أعرف كتاباً يمثل هذه السهولة الممتنعة في مبحث البيان.

ومع ذلك فإننا لا نعيب على الكاتب إلا غض بصره وعدم مده خارج الدائرة البيانية الصرف. كنا نتمنى أن يوسع في الجوانب الجمالية وفي الجوانب الحجاجية للبيان وفي الاستخدامات الاستعارية في اللغة اليومية وفي الخطاب الديني وفي خطاب العلوم الإنسانية. ولو فعل ذلك لقدم دراسة شاملة للبيان وللاستخدمات التي يخضع لها وبالخصوص الاستعارة. ولعل أعمال شايَمْ بِيرِلْمانْ وجُورْجْ لاَيكُوفْ ومَارْكْ جُونْسُونْ ورِيتْشارْ بْرَاوْن[6] من المحاولات التي تسعى إلى سد هذه الفراغات.

م. الولي

6 - Chaim, Perelman, et Olbrechts–Tyteca L., *Traité de l'argumentation*, éd. université de bruxelles,1976.

Richard . Brown, *Clefs pour une poétique de la sociologie*, ed. actes sud,1989

جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، منشورات دار توبقال، الدار البيضاء، 1996

مقدمة الطبعة الأولى

تعتبر كلمة «بلاغة» واحدة من الكلمات المستعملة استعمالاً ملتبساً. ومع ذلك فإننا نستطيع أن نقف على استعمالين متعارضين.

1 ـــ أولهما يعني جمال الكلام. إننا نصف كلاماً بكونه بليغاً حينما يوجه عناية خاصة إلى الأداة اللغوية في ذاتها ولحسابها دونما عناية بنفس القدر بباقي المكونات النفسية والمنطقية والتاريخية والإيديولوجية الخ. وتترادف البلاغة بهذا المعني مع كلمة أدب أو شعر أو الفن اللفظي عموماً أي مع ما يطلق عليه رُومَانْ يَاكَبْسُونْ الوظيفة الشعرية.

2 ـــ وتعني كلمة «بلاغة» كل كلام يضطلع بمهمة الإقناع لا الإمتاع وحسب. وتسخر لأجل هذه الغاية كل الإمكانات الفكرية والعاطفية واللغوية لأجل بلوغ هذا المرمى. وواضح أن الأداة اللغوية لاتصبح غاية في ذاتها على غرار ما لاحظناه في البلاغة بمعناها الأول. إنها مجرد أداة لغاية تتعالى عليها وهي غاية الإقناع. والكلام الذي يحقق هذه الغاية يسمى بليغاً ولو لم يكن يعتني بجمالية العبارة، أي ولو لم يتقيد بالبلاغة بمعناها الأول. بل إن العناية المفرطة بجمال العبارة قد تعرقل حصول الإقناع وتصرف المتلقي عن الالتفات إلى مواطن الإقناع. وهكذا، فإذا كان الاستعمال الأول لكلمة «بلاغة» يتطابق مع معنى الأدب، فإن المعنى الثاني يتطابق مع الخطابة خاصة والإقناع عامة: كالإشهار والدعاية السياسية والنفسية وغسل الدماغ والإغراء والغواية... الخ.

مقدمة الطبعة الأولى

تعتبر كلمة «بلاغة» واحدة من الكلمات المستعملة استعمالاً ملتبساً. ومع ذلك فإننا نستطيع أن نقف على استعمالين متعارضين.

1 ـــ أولهما يعني جمال الكلام. إننا نصف كلاماً بكونه بليغاً حينما يوجه عناية خاصة إلى الأداة اللغوية في ذاتها ولحسابها دونما عناية بنفس القدر بباقي المكونات النفسية والمنطقية والتاريخية والإيديولوجية الخ. وتترادف البلاغة بهذا المعنى مع كلمة أدب أو شعر أو الفن اللفظي عموماً أي مع ما يطلق عليه رُومَانْ يَاكَبْسُونْ الوظيفة الشعرية.

2 ـــ وتعني كلمة «بلاغة» كل كلام يضطلع بمهمة الإقناع لا الإمتاع وحسب. وتسخر لأجل هذه الغاية كل الإمكانات الفكرية والعاطفية واللغوية لأجل بلوغ هذا المرمى. وواضح أن الأداة اللغوية لاتصبح غاية في ذاتها على غرار ما لاحظناه في البلاغة بمعناها الأول. إنها مجرد أداة لغاية تتعالى عليها وهي غاية الإقناع. والكلام الذي يحقق هذه الغاية يسمى بليغاً ولو لم يكن يعتني بجمالية العبارة، أي ولو لم يتقيد بالبلاغة بمعناها الأول. بل إن العناية المفرطة بجمال العبارة قد تعرقل حصول الإقناع وتصرف المتلقي عن الالتفات إلى مواطن الإقناع. وهكذا، فإذا كان الاستعمال الأول لكلمة «بلاغة» يتطابق مع معنى الأدب، فإن المعنى الثاني يتطابق مع الخطابة خاصة والإقناع عامة: كالإشهار والدعاية السياسية والنفسية وغسل الدماغ والإغراء والغواية... الخ.

* * *

لقد عاشت البلاغة بهذا المعنى الثاني عصوراً حافلة بالأمجاد، قبل أن تلفظ أنفاسها وتتقاسم تركتها مجموعة من العلوم. يشهد أغلب علماء البلاغة على أن هذا العلم قد وُلد في القرن الخامس قبل الميلاد، وذلك تحت ضغط شروط الدفاع بواسطة الخطابة لاسترجاع ملكية الأرض التي اغتصبها الطغاة. وقد اشتهر كُوراكسْ وتلميذه تِيزْيَاسْ بوصفهما معلمين للبلاغة بهذا المعنى الثاني. وقد بلغت البلاغة أوج نضجها مع أرِسْطُو الذي ألف كتاباً في هذا العلم سماه الخطابة. وحذا حذوه البلاغي اللاتيني كِنْتِلْيَانْ الذي ألف كتاباً ضخماً سماه مؤسسة البلاغة.

تتوزع البلاغة في هذا المنظور إلى ثلاثة أجناس هي الخطابة القضائية والاستشارية والاحتفالية. غاية الأولى هي الدفاع أو الاتهام أمام القاضي، وغاية الثانية هي نصح التجمع الشعبي بتبني اختيارات سياسية لتدبير أمور الحاضرة الداخلية والخارجية. وغاية الثالثة هي التنويه بالأبطال القوميين الرياضيين والسياسيين وبالمناسبات الوطنية الكبرى. والخطابة بهذا المعنى أداة المواطنين الضرورية في المؤسسات الديموقراطية التي رأت النور لأول مرة[1]، في أثينا.

* * *

وأجزاء الخطابة أربعة. والمقصود بالأجزاء هنا، المراحل التي تقطعها من كونها مجرد فكرة في الذهن إلى إلقائها أمام القاضي أو الجمهور.

1 ــــ الإيجاد inventio. ينبغي في الخطابة العثور على الموضوع الأساسي والحجج التي تستخدم بغاية الإقناع. وهذه الحجج هي بالنسبة إلى أرسطو الشاهد والقياس الإضماري. والمادة الأولية للحجج مخزونة في مستودعات ذهنية تسمى «المواضع». وهي عبارة عن كل أنواع

---

1 - وربما لآخر مرة أيضاً. إذ إن هذا النموذج الفريد من الديمقراطية المباشرة أي بدون وسطات الممثلين، الوسخين بالضرورة، لم يسجل ظهوره بهذا الشكل قبل وبعد الحضارة الأثينية.

البدائه التي تتقاسمها الأطراف المساهمة في الخطابة. وتستعين الخطابة علاوة على ذلك بالعواطف، وبهذا تكتسي دراسة الطبائع ethos والأهواء pathosالكثير من الأهمية في هذا المجال.

2 ـ الترتيب dispositio. يأتي في الخطوة الثانية ترتيب المواد التي حصلت في الخطوة الأولى. وهي مواد فكرية وعاطفية وحجاجية مكرسة للإقناع. ويتخذ هذا الترتيب الصيغة الآتية:

2 ـ 1 ـ التمهيد éxorde. وغايته إثارة انتباه المستمع وتعاطفه والكشف عن الخطوط العريضة للموضوع.

2 ـ 2 ـ السرد narratio. وهو عرض الوقائع. وينبغي لهذا الجزء أن يكون واضحاً ومحتملاً، وغايته الأساسية هي الإفادة أو عرض محتوى الملف.

3 ـ 2 ـ الحجاج. وهذا بدوره يتفرع إلى حجاج مساند وحجاج مفنِّد، وهو يمثل نواة الخطابة، إذ فيه تتاح فرصة إظهار الكفاءات الإبداعية للخطيب.

4 ـ 2 ـ الخاتمة epilogue. في الخاتمة تختصر الخطابة ويعزف الخطيب على الأوتار الانفعالية لكسب الحكم لصالح ما يدافع عنه وضد من يطعن فيه.

3 ـ الأسلوب أو الصياغة اللفظية للخطاب، وهي عند القدماء مستويات ثلاثة: نبيل ومتوسط ومنحط. ويكمن في اختيار الألفاظ وتركيبها وتراعى فيه الصحة والوضوح والمناسبة للموضوع والأناقة المتمثلة في اختيار الألفاظ والصور والتجنيس والإيقاع.

4 ـ الفعل actio. وهو الانتقال إلى الإنجاز بوصفه إلقاء الخطاب مع ما يتطلب ذلك من حركات درامية محاكاتية وتعابير قسمات الوجه إذ لكل حالة مروية تعبير ملمحي خاص.

5 – الذاكرة memoria. وهي عبارة عن خزن الخطاب في الذاكرة وحفظه تمهيداً لإلقائه مرتجلاً.

* * *

وينبغي، قبل الانتقال إلى تأطير الصور البيانية ضمن الأدوات التبعيرية الفنية، أن نلقي الضوء على مصير صرح البلاغة ـ الخطابة. إذ إنها قد لقيت حتفها في مرحلة معينة من التاريخ. فما الأسباب المؤدية إلى ذلك؟

يذهب بول ريكور[2] إلى أن البلاغة الأرسطية تغطي ثلاثة حقول هي نظرية الحجاج التي تشكل المحور الأساسي وتمثل في نفس الآن عقدة تمفصلها مع المنطق البرهاني ومع الفلسفة (وتغطي هذه النظرية وحدها ثلثي كتاب الخطابة الأرسطية) ونظرية الأسلوب أو العبارة ونظرية بناء الخطاب أو الترتيب. وما تقدمه لنا المختصرات المتأخرة هو «بلاغة مختزلة» حسب عبارة جِيرَارْ جُنيتْ؛ مختزلة إلى نظرية الأسلوب ثم إلى نظرية المجازات. إن واحداً من الأسباب الداعية إلى موت البلاغة يكمن في اختزالها إلى جزء واحد من أجزائها. وبهذا فقدت الرابط الذي تقرنها بالفلسفة عبر الجدل. وبفقدان هذا الرابط أصبحت البلاغة معرفة متسكعة وتافهة. لقد ماتت البلاغة حينما عَوَّضَ ذوق تصنيف المحسنات البلاغة المعنى الفلسفي الذي كان يبعث الحياة في إمبراطورية البلاغة المترامية الأطراف ويحافظ على الأجزاء مجتمعة بربطها بالأُورْكَانُونْ أو الفلسفة الأولى.

ويذهب جِيرَارْ جُنيتْ إلى أن صرح البلاغة قد بدأ يدب فيه الموت مع بداية العصور الوسيطة، أي مع اختلال التوازن الخاص بالبلاغة القديمة (أرسطو وكِنْتِلْيَانْ) وهو التوازن بين الخطابة الاستشارية والقضائية والاحتفالية. وذلك لأن موت المؤسسات الجمهورية [...] قد أدى إلى غياب الخطابة الاستشارية والخطابة الاحتفالية الملازمة للمناسبات

2 - Ricoeur, p., La métaphore vive, ed. Seuil, Paris,1975.

المدنية الكبرى [...] واختل التوازن بين الأجزاء وهي الإيجاد والترتيب والأسلوب والعبارة. ولاحقاً اختل التوازن لأن بلاغة الثالوث المهمشة بين النحو والجدل قد وجدت نفسها مسيجة بسرعة في دراسة الأسلوب أو العبارة وزخارف الخطاب.

ويؤكد شَايْئِم بِيرْلْمَان: «إن انحطاط البلاغة الذي بدأ منذ القرن 16 يعود إلى صعود الفكر البروجوازي الذي عمم دور اليقين سواء كان يقيناً شخصياً بْرُوتِيستَانتِياً أو يقيناً ديكارتياً أم يقيناً حسياً تجريبياً»[3].

* * *

وهكذا فحينما اختزلت البلاغة إلى مجرد علم يعنى بالبحث في الأسلوب أو العبارة فقد أصبحت تتطابق مع نقد الشعر بل مع الشعرية أو الأسلوبية. وهذا هو المعنى الذي اكتسبته لفظة «بلاغة» مؤخراً. فما هي المجالات التي تخوض فيها البلاغة بالبحث. إنها تعتني بدراسة المحسنات عامة؛ وهذه تتوزع عادة إلى أربعة مستويات:

1 – الصور اللفظية. وهي تتعلق بالمادة الصوتية للغة كالقافية والتجنيس والرمزية الصوتية...الخ.

2 – الصور المعنوية أو المجازات المرسلة والاستعارات والكنايات والتشبيهات.

3 – الصور التركيبية وأمثلتها هي التقديم والتأخير أو القلب والحذف والزيادة والاعتراض والتوازي.

4 – الصور الفكرية، وهي تتعلق بعلاقة القول بالباث كالسخرية مثلاً وقد تتعلق بعلاقة القول بالمرجع أو الموضوع كالتمثيل أو الأليكورية.

3 - Perelman, Chaim, et Olbrechts Tyteca L., Traité de l'argumentation, éd. université de bruxelles, 1976.

* * *

وأخيراً فإن الكتاب الذي نقدم له يهتم بدراسة الصور البيانية التي سبقت تسميتها في الفقرة السابقة «الصور المعنوية» وقد وجد النقد المعاصر في هذا المستوى كل الأدوات التي تجعل من الكلام شعراً. يقول ك. د. وِيتي K. D. Uitti إن الاستعارة ـ بالإضافة إلى الكناية ـ قد بلغت دون كل الصور القديمة الأخرى منزلة مرموقة في أنحاء الشعر التي تهتم بالموقع الوظيفي ـ في هرمية الأدوات الإيقونية اللفظية الأساسية التي تتوفر في الكلام الشعري. وهذا يعود إلى أن الاستعارة قد برهنت دون كل الصور البلاغية القديمة عن كونها الأوفر عطاءاً لأجل إدراجها ضمن رؤية دينامية جديدة للغة الخاصة بالشعر الحديث»[4].

هذه النواة المركزية في الخطاب الشعري باعتبارها صور المشابهة والمجاورة وصور مسترسلة وأمثال وأليكوريات وباعتبار البعد الإستطيقي والبنيوي والوظيفي هي العالم السحري والفاتن؛ العالم المصنوع بالألفاظ والمعاني والمعجون بالتوتر الإنساني الذهني والعاطفي الذي يقتحمه فْرَانْسْوَا مُورُو بأدوات شديدة الفعالية بقدر ما هي بالغة التألق عبر نهج التواضع العلمي.

المترجمان

م. الولي ع. جرير

3 - Karl Uitti, Teoria literraria y linguistica. ed. Cateda. Madrid. 1975.

مفهوم الصورة

ملاحظات أولية

إن الكلمة «صورة» Image هي واحدة من الكلمات التي ينبغي أن يستعملها عالم الأسلوب بحذر وضبط دقيقين، إذ إنها غامضة وغير دقيقة في نفس الآن، غامضة لكونها تسمح باستعمالها بمعنى عام مبهم جدا وواسع جدا، وذلك بالنظر إلى هذا الاستعمال من منظور أسلوبي خاص، وغير دقيقة لأن استعمالها، ولو في مجال البلاغة المحصور، عائم وغير محدد بدقة.

وهكذا يصعب أن نضبط بدقة ما يقصده بَاشْلاَرْ بكلمة «صورة» حينما يقول : «تقدم الإستعارة تجسيدا ملموسا لانطباع يستعصي على التعبير. إن الاستعارة تحيل على كيان نفسي مختلف عنها. وعلى العكس من ذلك فإن الصورة، بوصفها نتاج الخيال المطلق، يقوم كل كيانها على الخيال»[1].

ولهذا يبدو ضروريا، قبل الإقدام على دراسة الصور عند كاتب ما، ضبط معنى هذا المصطلح، وتلك المصطلحات التي تستخدمها البلاغة للإشارة إلى مختلف المحسنات التي اعتادت على جمعها تحت تسمية عامة هي «الصورة».

1 - *La poétique de l'espace*, p. 79.

إن أول مصدر للأخطاء، أو على الأقل لعدم الضبط، هو المعنى الواسع جدا لمصطلح صورة، الذي لا يستعمل، كما تستعمل الكناية والمجاز المركب syllepse، كمصطلح تقني وحسب. وإنما يستعمل أيضا خارج هذا المجال بمعانٍ متعددة.

يلاحظ ستيفن أولمان[2]: «إن مصطلح «صورة» يحتوي، في الاستعمال الشائع، على معان ينبغي تمييز بعضها عن البعض الآخر بدقة. إن هناك بالفعل منزلق الخلط بين «صور» التعبير اللغوي عن مشابهة ما، و«صور» بمعنى التمثيل الذهني... ويكون، أحيانا، ضبط المعنى الدقيق لهذا المصطلح أمراً محيراً في فقرات يمكن أن تكون ذات أهمية كبرى بالنسبة لمؤلف ما ؛ وإن الدراسة المعمقة للسياق وللموقف العام للكاتب هي وحدها التي ستسمح بأمن اللبس.»[3] وكذلك ينبغي، تلافيا لما يقع فيه ر. سايس R. Sayce في كتابه **الأسلوب في النثر الفرنسي**[4] التمييز بين المعنى الأسلوبي للصور ومعناها العام : «ليست الصور بالضرورة استبدال شيء بشيء آخر أو تشبيه شيء بشيء آخر، وإنما قد تكون أية كلمة حسية تستدعي استجابة الحواس، وبالخصوص حينما تستعمل لشرح أو توضيح حجة مجردة. إن تحديدا من هذا القبيل يضع على نفس المستوى ظواهر لغوية خالصة (الاستعارة والتشبيه)

2- "L':mage littéraire, quelques questions de méthode" in *Langage et littérature. Actes du 8e Congrés de Fédération internationale des langues et littératures modernes* (1960). Paris, Belles Lettres, 1961, P,43.

3- يؤكد إ. أ. ريتشاردز نفس الشيء في كتابه *The philosophy of rhetoric*, p. 98 «إن كلمتي «محسن» figure و«صورة» image تلتبسان بـ «الصورة» باعتبارها نسخة أو إحياء لمحسوس ما. وهذا الأمر جعل البلاغيين يظنون أن للمحسنات الكلامية وللصورة أو التشبيهات التصورية imaginatives علاقة بوجود صور بالمعني الآخر في عين العقل أو أذن العقل، وبطبيعة الحال فإنها لا تحتاج إلى ذلك».

4- ص. 57.

وذلك اللجوء إلى التصوير[5] (ألفاظ ملموسة للكشف عن استدلال مجرد). على الرغم من أن مجال المحسنات لم يكن دوماً سهل الحصر (وعلى سبيل المثال فإن المقارنة الآتية : **هذه السيارة سريعة مثل سيارتي** هي مجرد تقدير كمي، في حين أن المقارنة التالية : **هذه السيارة سريعة مثل البرق،** هي محسن)[6]، فإنه من الضروري أن نحدد، بمنتهى الدقة، معنى المصطلحات التي نستخدمها.

بالإمكان أن نقترح تحديدًا أولَ : الصورة هي، بمعناها الأسلوبي، تمثيل لعلاقة لغوية بين شيئين. إلا أن كون الصورة، بمعناها الأسلوبي، اسم جنس مستخدما، في الكثير، بغير تدقيق، هو مصدر ثان للخلط. فمن النقاد من يطلق تسمية الصورة على الطرفين المقربين ؛ ومنهم من يخص بهذه التسمية الطرف «المصوِّر» imageant؛ ومنهم من يشير باسم صورة إلى محسن بعينه. يقول هنري ميشونيك.

«يبدو أن ما تطلق عليه تسمية صورة هو في الآن ذاته، الأكثر دلالة بالنسبة إلى رؤية معينة إلى العالم والأكثر بعدا عن الضبط... إن سوء استخدام الكلمة ليس هو الأكثر إثارة للانزعاج، وإنما الإبهام والغموض هما الأكثر بعثاً للقلق : إن هذا المصطلح يستخدم تارة كاسم جنس للدلالة على كل علاقة مشابهة ويستخدم طوراً آخر كمرادف للاستعارة وحسب دون التشبيه، وهو بهذا يكثف عجز الأسلوبية، أو النقد، لبناء علميتها، كما يرمز بهذا أيضا إلى ذلك العجز»[7]. إن صرامة ميشونيك هي بدون شك مفرطة، ولكن فلنعترف، مع ذلك، بأن لها أساساً.

---

5 - Cf. Boileau, *Traité du sublime*, XIII. in *Robert*, Dict., S. V. image :
«إن كلمة «صورة» يقصد بها، على وجه العموم، كل تفكير... يقدم للذهن رسما بطريقة ما.»
6 - Cf. M. Le Guem, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. p. 52- 53.
7 - H. Meschonnic: *Pour la poétique*. p. 101 – 102

سنعمد في دراستنا، إذن، إلى اختزال مصطلح صورة، وذلك بـ :

1 ـــ التخلي عن استعماله بمعنى عام، وباستخدامه بمعناه الأسلوبي وحسب.

2 ـــ تلافي استعماله للإشارة إلى صورة خاصة، وباعتباره، دوماً، بمثابة اسم جنس يشمل محسنات بلاغية مختلفة.

ومادام مصطلح صورة قد أصبح محصوراً، فإنه ينبغي الآن ضبطه، وذلك بعرض شروط وجود الصور أولاً، ثم بتعداد المحسنات المختلفة التي تنضوي تحت هذه التسمية.

يقدم **ميشيل لوگيرن** في أطروحته حول **الصورة في آثار باسكال**[8] التعريف التالي : «إن الصورة هي عنصر محسوس يقتنصه الكاتب من خارج الموضوع الذي يعالجه ويستخدم ذلك العنصر لأجل توضيح قوله أو لأجل التمكن من حساسية القارىء بواسطة الخيال». إن هذا التحديد العام يتضمن فكرة هامة هي أن الصورة تتضمن عنصراً خارجياً عن الموضوع المطروح. ويعبر **لوگيرن**، بطريقة أكثر عصرية، عن نفس الفكرة في كتابه: **دلالة الإستعارة والكناية**[9] : «نستطيع تحديدة الصورة، من وجهة نظر الواقعة اللغوية، باستخدام وحدة معجمية غريبة عن متشاكلة Isotopie السياق المباشر». تنطبق هذه الملاحظة على كل الصور، إلا أنها تلزمنا على أن نترك جانبا أغلب حالات الكناية التي يعترف **لوگيرن** بـ «أنها تنتمي، عادة، إلى متشاكلة السياق»[10].

ويمكن أن نحاول تحديداً آخر : فإذا كنا نتوفر على لفظ معطى، فإنه من الضروري، لكي يكوّن صورة، إمكان الجواب بالإثبات عن السؤالين الآتيين :

---

8 - ص. 3.

9 - ص. 53.

10 - Op. cit, p. 104. Sur l'isotopie; cf. infra p 70

1 ـــ هل يشير الإسم عادة إلى شيء مختلف عن ذلك الذي ألصق به في النص المدروس[11] ؟ أو، هل هناك، كما هو الأمر في حالة التشبيه، تباعد كاف بين المشبّه والمشبّه به ؟

2 ـــ هل ترتبط هذه الكلمة بالشيء الذي تشير إليه، بعلاقة مشابهة، أم بعلاقة مجاورة (كأن تكون علاقة الجزء بالكل أو العكس).

إننا نستطيع، بطريقة ما، أن نقول عن كل صورة : إنها «طريقة في الكلام». لقد كان **فاليري** يطلق عبارة «سوء استخدام اللغة»، على ما «يجمع تحت الإسم الغامض والعام الذي هو «المحسنات» figures»[12]. وسمة الصورة هي بالضبط، كونها استخداما سيئا لكلمة ما لكونها ملتصقة بشيء آخر غير ذلك الذي تدل عليه بالتعيين في العادة. إننا نصادف هنا مفهوم μεταφορα' [إقرأ ميتافورة] بالمعنى الذي يقصد أرسطو[13]، أي بوصفه نقلا للمعنى، وهذا استخدام أوْسعُ بكثير من استخدامنا الآن لكلمة صورة.

ينبغي أن تحدد الصورة إذن، بوصفها تطابقا identification أو بوصفها، في حال التشبيهات، مجرد تقريب بين شيئين منتمين إلى مجالين متباعدين قليلا أو كثيرا.

ينبغي، أيضا، أن نعدد المحسنات التي تمكن تسميتها صورا، والتي سنكرس لها هذه الدراسة : نستطيع أن نميز تلك التي تقوم على علاقة

---

11 - قارن بريتشاردز *The philosophy of rhetoric* (p. 119) «إن استعمال كلمة ما استعمالا حرفيا أو استعاريا لهو من حيث القاعدة أمر صعب الضبط، ونحن نستطيع موقتا ضبط ذلك الاستعمال بالإقرار ما إذا كانت الكلمة في هذا السياق تدل على فكرتين أم على فكرة واحدة... فإذا تمكنّا من أن نقف على الأقل على استعمالين متعاونين... فحينئذ نكون أمام استعارة.

12 - «Questions de poésie» in *Variété*, T. I, p. 1289.

13 - Cf. *Poétique*, XXI, 1457 b.

المشابهة بين طرفين ـــ التشبيه والإستعارة والتمثيل والرمز ـــ وتلك التي تجمع بين الطرفين علاقة المجاورة ـ الكناية والمجاز المرسل. هناك إمكانية بأن نضيف إلى هذه القائمة التقليدية ظاهرتين خاصتين إلى حد ما وهما : الإستعارة المتراسلة synesthésie التي يظهر م. **لوگيرن**[14] أنها صورة رغم طابعها «خارج اللغوي» ويعرفها بوصفها «تناسباً نحس به بين مدركات حواس مختلفة، وباستقلال عن استخدام القدرات اللغوية أو المنطقية» والمجازات المركبة التي ليست في حد ذاتها صوراً، إلا أنها تعمل على إدخال صور ما، وإن أحسن تعريف لها هو ما يقوله **فونطانيي**[15] «إن التغييرات الدلالية المركبة المسماة المجازات المركبة تكمن في استعمال نفس الكلمة بمعنيين مختلفين في الآن ذاته... وهذا تنتج عنه الكناية أو المجاز المرسل أو الإستعارة.»

-14 *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, p. 48.

-15 Cité par M. Le Guern, op. cit. p. 109



الفصل الأول

محسنات المشابهة

التشبيه والاستعارة

إذا كان الشروع بدراسة هذين المحسنين، مجتمعين قبل تناولهما بالدرس مستقلين، يبدو ضروريا، فذلك عائد لوجود علاقات بينهما لا تستطيع دراسة كل واحد منهما على حدة الكشف عنها. صحيح أنه يمكن أن يبدو من قبيل الإفراط، الادعاء «أنه لا ينبغي إعطاء أهمية للتمييز الشكلي الخالص الذي تمكن إقامته بين الإستعارة والتشبيه في نتائج الدراسات الشعرية الراهنة.»[1] وبـ «أن التشبيه شأنه شأن الاستعارة يشكل حامل الفكر التشابهي وهو حامل لا يقبل الاستبدال»[2] إلا أنه ينبغي الإعتراف بأن بعض النقاد لا يبصرون، وهم يدرسون الاستعارات فقط أو التشبيهات وحسب في أثر أدبي ما، إلا جزئيا الخيال التصويري الخلاق لدى الكاتب المدروس: وعلى غرار ما يلاحظ ستيفن أولمان[2] «فإن المشابهة يتم التعبير عنها في نفس النص، بالتشبيهات تارة، والاستعارات طوراً آخر؛ وإن الفصل المطرد بين نمطي الصورة؛ على غرار ما يفصل بعض المؤلفين، يضل سبيل البحث: يمكن أن يمنع الناقد من إدراك الشبكة العامة للصور والنزعات العميقة المتحكمة في نشوئها».

1 - A. Breton, *Signe ascendant*. 1947, in *La clé des champs*, éd.du Sagittaire, 1953, p.114, cité par : H. Mechonnic, *Pour la poétique* p. 122; n°1.

2 - in *Langue et littérature*, Paris, Belles Lettre, 1961, 46.

3 - ص. 137، هـ. 10.

ومن هذا القبيل ما يقدم عليه فلويدگري Floyd Gray في كتاب له عن أسلوب مونتيني فقد تعذر عليه وهو يَفْصِلُ التشبيهات عن الصور (أي الاستعارات) إذ يفَصْلِهِا «تفهم بشكل أفضل، حسب رأيه، عناصر الخَلق الأدبي عند كاتب ما بالفصل بين التشبيه والاستعارة»[3]، استخْلاص عددٍ من الملاحظات المهمة كان بإمكانه استخلاصها عبر التقريب بين التشبيهات والاستعارات لأن الخيال التصويري لدى كاتب ما يتم التعبير عنه بهذا الحسن أو بذاك الحسن، ويمكن لنفس الصورة أن تكتسي شكل التشبيه تارة أو شكل الاستعارة طوراً آخر [...]

ينبغي إذن عدم فصل دراسة التشبيهات عن دراسة الاستعارات لأنهما معا، مظهران لنفس الأداة، ألا وهي : الصورة، وإن الحضور المستمر لنفس الموضوع، تحت هذا الشكل الإستعاري أو ذاك الشكل التشبيهي، يمكن أن يكون علامة على ثابت تسلطي، أو علامة على اتجاه أسلوبي جدير بالعناية.

ومع ذلك، فلا يجب السقوط في الإفراط العكسي والمطابقة قليلا أو كثيراً بين هذين النمطين من الصور. إن فكرة قديمة موروثة عن البلاغة القديمة تنظر إلى الاستعارة بوصفها تشبيها مختصراً: يبدو أن كنتليان هو أول من دافع عن فكرة كون «الاستعارة هي على وجه العموم تشبيه مختصر»[4]. ويصرح الأسلوبيون المحدثون، وهم يحذون حذو كنتليان، بأن الاستعارة «هي مجرد تشبيه»[5] حيث يخلط الفكر، وهو مخدوع بترابط

3- ص. 137. هـ. 10.

4- *Institution Oratoire*, VIII. 6.9-11:
ويقع أرسطو في خلط بطريقة عكسية وذلك حينما يقول : «إن التشبيه هو أيضا استعارة، إذ أن الفارق بينهما ضئيل». (*Rhétorique*, III; 4; 1406b)

5- التشديد من عندي

تمثيلين، بين الفهوم المخصوص وبين الشيء الذي يشبَّه به ذلك الشيء المخصوص»[6]. أو بأن الاستعارة «تقدم لنا في صيغة تشبيه مختصر»[7].

هذا المنظور سطحي : إذ يوجد، بين المشابهة وبين التطابق الاستعارى فارق أبعد من أن يُغَضّ عنه الطرف، ولا يمكن تفسيره بمجرد وجود أو حذف أداة التشبيه، ولا شيء يبرهن على أن الفكر يمر بالضرورة عبر التشبيه لأجل خلق الاستعارة. بل إن هناك من دافع عن فكرة كون «الاستعارة أقدم من التشبيه. يمكن للوهلة الأولى أن نذهب إلى عكس ذلك، ونحن نعتبر **هوميروس** وتشبيهاته الشهيرة بوصفها قائمة منذ بدء أصل التاريخ الإنساني... رغم أنه في مرحلة ما قبل **هوميروس** بكثير، يتزاحم عالم إنساني يتكلم دوما بشكل استعاري بواسطة الحكايات والأمثال والقصص الرمزي والتماثيل والمعابد»[8].

يكشف **ألاَنْ** بوضوح، في الفقرة السابقة، أن الأمثال وهي نمط من الصور الشعبية بامتياز، لا تربطها أية علاقة بالتشبيه. إن قصدنا ليس هو تعيين المحسن الأسبق على الآخر بالرجوع إلى أصول الإنسانية : فمن يستطيع أن يدعى ذلك ؟ ولكن الأكيد أن تقديم الإستعارة بوصفها حالة أرقى من التشبيه وأكثرها رشاقة وأشدها عصرية لَشَيْء لا يطابق الواقع.

إن طبيعة الفارق الذي يميز بين المحسنين كُشف عنه بوضوح في دراسات حديثة : يرى ألبير هنري أن الاستعارة تنزع إلى الإختزال الموحّد، إنها توهم بالاختزال في وحدة. وعلى العكس من ذلك، فمجرد تحقق التشبيه يجعلنا نشاهد مواجهة بين مفهومين، مواجهة تدوم وتفرض نفسها على الجميع كما هي. إننا نكون أمام مفهومين، (أو أمام سلسلتين

---

6 - Charles Bally, *Traité de stylistique*, I. P. 187, 195.

7 - H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, s. v.métaphore.

8 - Alain, *Préliminaires à l'esthétique*, p. 144

من المفاهيم، مقربين وثابتين منعزلين أحدهما عن الآخر (أو إحداهما عن الأخرى). إن شخصية كل واحد منهما تظل متميزة وتامة». ومن جهة أخرى يوضح م. لوگيرن[9] أن التشبيه similitude يختلف عن الاستعارة بكونه لا يحقق أية منافرة دلالية».

وبعد أن تم الكشف عن طبيعة هذين المحسنين، فإن المطلوب الآن هو الكشف عن القيمة الأسلوبية لكل واحد منهما. صحيح أن الاستعارة تتصف بالاختصار والمورونة، وصحيح أيضا أن الاستبدال أو المطابقة بواسطتها يتمان ضمن نفس الجملة proposition، في حين أن التشبيه يتوزع في الغالب بين جملتين، سواء أكانت أداة التشبيه بارزة أم كانت أداة محذوفة : إن جملة تابعة تكبح دائما الجملة أو تثقلها. وعلى الرغم من أن فلويد گري يفصل، (كما أوضحنا ذلك سابقا) بشكل واضح في كتابه أسلوب مونتيني، بين دراسة التشبيه ودراسة الاستعارة فإنه يظهر بوضوح أن الاستعارة أشد مباشرة وأكثر دينامية، في حين أن في التشبيه بعض الحشو كما أنه أشد ثباتاً. إن الاستعارة هي حاملة للفكر[10] في حين أن التشبيه هو في الغالب مجرد زخرف لهذا الفكر. وقد سبق لأرسطو أن لاحظ : «أن التشبيه هو، كما ذكرنا سابقا، استعارة ولا يتميز إلا بكونه مصدَّراً بكلمة، ولهذا فهو أقل امتاعاً لأنه عبارة مُسْهبة»[11].

9- *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, p 56.

10- Cf. Warren shibles, *Analysis of métaphor in the light of. W. M. Urbans's theories*, p. 100-101.

إننا لا نتوفر دوما على الفكرة أولا، ثم نعمد لاحقاً إلى استعماله في لفظ استعاري كما هو الأمر في حال التوضيح بواسطة التشبيه أو الاستعار، بل إن الاستعارة نفسها تتفاعل مع الفكرة وتساعد على تكوينها. إن الافتراض الحرفي بكون اللاستعارة تستعمل غالبا لتوضيح فكرة ما وحسب وبأنها قد تحلل بشكل تام في ألفاظ حرفية الدلالة لهو افتراض باطل.

11- *Rhétorique*, I, 10, 1410b.

إلا أنه من الخطإ اعتبار أحد المحسنين أشد إمتاعا من الآخر، فلكون أرسطو قد توقف بالضبط عند حدود التقويم البالغ الذاتية، فإنه لم يدرك الفارق الطبيعي الذي يفصل بين المحسنين. والواقع أننا لا نستطيع أن ندعي أن التشبيه هو في ذاته أقل امتاعا أو أقل جمالا من الاستعارة كما لا نستطيع أن ندعي عكس ذلك. وينبغي من جهة أخرى أن نلاحظ أنه حينما تتم المقارنة، فإن التشبيه هو الذي ينزل غالبا، عن خطإ، في مرتبة أدنى من الإستعارة، وذلك أن خاصيته السكونية وأبعاده الهامة ليست عيوبا بشكل مسبق. لقد تأسف **هنري ميشونيك**[12] عن حق بسبب هذا الإحتقار الذي ذهب التشبيه ضحيته «عبر ألفي سنة من استخفاف البلاغة والمنطق» [...].

نكتفي الآن بكوننا قد أظهرنا أنه من غير المعقول أن ندرس التشبيهات فقط أو الاستعارات وحسب في أثر أدبي ما، كما أنه من غير المعقول الخلط بينهما واعتبارهما مجرد صياغتين نحويتين مختلفتين لنفس المحسن، أو التأكيد تأكيداً ذاتياً، سُموَّ أحد المحسنين على الآخر.

12- *Pour la poétique*. p. 120.

المقارنة أم التشبيه

ليس التشبيه في نظر البلاغة التقليدية محسن كلمة، أي مجازاً، وإنما هو محسن فكر. وبعبارة معاصر، فإن التشبيه يتميز عن الإستعارة بكونه غير «منحرف عن السنن المعجمي»[1] : الكلمة لا تدل في التشبيه على شيء آخر مختلف عما تدل عليه في العادة، في حين أن الكلمة في الإستعارة تمتلئ بدلالة جديدة.

لقد تساءل أ. هنري[2] : «هل يمكن القول إن التشبيه محسن ؟» ولاحظ أيضا «إنه لا يحقق أي انزياح بين الفكر والعبارة المتوقعة» وإن «استعار» تعني بالضبط «التعبير في صيغة استعارية» والحال أن «شبه» لا تعني «التعبير في صيغة تشبيه».

نواجه هنا مشكلا مصطلحياً : إن كلمة «تشبيه» comparaison شأنها شأن كلمة «صورة» image هي مصطلح له معنى عام أوسع من ذلك الذي تسنده إليه البلاغة في الحدود الضيقة لمعجمها. نلاحظ بدءاً أن مصطلح تشبيه لا يناسب بتاتاً محسن الفكر الذي يحمل هذا الإسم، إذ بخلاف عملية التشبيه المنطقية التي تكمن، حسب ليتري[3] في «اختبار المشابهات

---

1 - *Rhétorique générale*, Larousse, p. 113
2 - *Métonymie et métaphore*, P 62
3 - *Dictionnaire*, s. v. comparer.

والاختلافات في الآن نفسه» فإن محسن التشبيه يخص بالتمييز دائما واحداً من الطرفين - المشبَّه - والمشبَّه به لا يتمتع بوجوده إلا في علاقته بطرف المشبَّه.

لقد أبرز **ميشيل لوگيرن** في كتابه **دلالة الاستعارة والكناية**[4] غموض كلمة تشبيه comparaison : «تعوض كلمة تشبيه، في مصطلحات النحو، كلمتين لاتينيتين مختلفين. وتدل كل واحدة منهما على معنى جد مختلف عن المعنى الذي تدل عليه الأخرى. وهاتان الكلمتان هما comparatio المقارنة و simitudo التشبيه... فالمقارنة تتسم بكونها تعتمد على مراعاة عنصر تقدير كميّ. والتشبيه يستخدم، عكس ذلك، للتعبير عن تقويم نوعي، وذلك بأن، يقحم خلال بسط القول، الكيان أو الشيء أو الفعل أو الحالة التي تتضمن بقدر مرتفع، أو بقدر ملحوظ على الأقل، الصفة qualité أو الخاصية التي يقصد إلى إبرازها.

والحقيقة هي أن الحدود بين المقارنة comparatio والتشبيهsimitudo لا يمكن رسمها دائما بسهولة. لقد أوضحت إ. **دويك كونراد** في كتابها **دراسة حول الإستعارة**[5] أن المقياس الذي يسمح بالتمييز بين المقارنة «المقارنة الاستعارية» - simitudo وبين «المقارنة الصادقة»[6] comparation هو المبالغة ؛ إنه يكفي أن تقارن : «إنه قوي مثل أبيه» بـ «إنه قوي مثل

---

4 - ص 63.

5 - P. 150

6 - قارن بـ *Rhétorique générale* (ص. 113).
«ينبغي أن نقصي صنفا من التشبيهات [المقارنات] التي تقع خارج حقل البلاغة : إنها تشبيهات يمكن أن نصنفها باعتبارها «صادقة». وللتذكير فإن محسنات البلاغة هي دوما «باطلة». مثال ذلك : «إنه قوي مثل أبيه» أو «إنها جميلة مثل أختها» يمكنهما أن تكونا مجرد إثباتين صحيحين. ونلاحظ مع ذلك أننا لو افترضنا الضمير في المثال الأول يحيل على إنسان نحيف القد قصير القامة، وافترضنا الضمير في المثال الثاني يحيل على فتاة ذميمة، فإن المحسن يبدو صارخاً ويكون حديثنا معتمداً السخرية ironic وهذا يمثل في نسقنا ميتالوجيزم [وهو صورة فكر] أي محسنا يستحضر مرجع الرسالة.»

الأسد»، و«إنها جميلة مثل أختها» بـ« إنها جميلة مثل الوردة» لكي تدرك، تضيف الدارسة، «أننا نجد في الحالة الأولى تشبيها صادقا وفي الثانية نُلَمِّح إلى مبالغة مقصودة. ففي هذه الاستعارة أو تلك[7] هناك تقريب شيء معين بشيء آخر يمثل في أعيننا المثال الدقيق لواحدة من صفاته».

- إن الأمور هي في الواقع أعقد من هذا، إذ توجد فئة من التشبيهات التي تراعي، مع كونها صادقة، التقويم النوعي لا التقدير الكمي، وهي نتيجة لهذا تنتمي إلى مجال التشبيه Similitudo لا إلى مجال المقارنة Comparatio: وتنتمي إلى هذه الفئة شواهد exemples، معينة عند رابلي، وعن هذه الشواهد سنتحدث في هذا الكتاب[8] كما تنتمي إلى هذه الفئة أيضا، تشبيهات وصفية تلمح إلى الكائنات والأشياء الخيالية للعالم الروائي في علاقته بالصور الواقعية، وهي المحسنات التي يندر أن تتجرد من المبالغة والإغراق.

- إننا نريد ونحن نختم هذا الجزء من كلامنا، أن نحتفظ باقتراح م. لوگيرن: إن هذا الدارس يقترح، بعد أن أشار إلى غموض مصطلح المقارنة comparaison، أن نخص باسم التشبيه similitude مختص الفكر الذي نهتم به. «فلا شيء يمنع من أن نُخرج من طي النسيان هذه الكلمة المناسبة واستخدامها للتعبير عن مفهوم التشبيه simitudo مع الإحتفاظ بكلمة المقارنة comparaison وتخصيصها بمعنى الصياغة المنطقية لمقارنة كمية»[9]، وسنعمد إلى تطبيق هذه الملاحظة فيما يلي من هذا الكتاب. [...]

7- ينبغي أن نقول بالأحرى: تشبيهات استعارية أو تشبيه.
8- ينظر الفصل السادس والجزء الثالث، الفصل الأول: التباعد بين طرفي الصورة.
9- المرجع السابق. ص 53.

الاستعارة

على الرغم من أن كلمة μεταφορα كان لها في اليونانية، شأنها شأن كلمة comparaison في الفرنسية، معنى واسع وعام ـ كل أنواع النقل ـ ومعنى بلاغي محصور ـ نقل المعنى ـ فإن كلمة métaphore الفرنسية قد تم قصرها على مجال محسنات الأسلوب، واستعمالها هو إذن أقل غموضا من استعمال كلمة تشبيه.

ماهي الاستعارة ؟ «هي أن نسند إلى الدال مدلولاً ثانويا تربطه بالمدلول الأول المشابهة»[1].

ولكي نتجنب خلط مصطلحات اللسانيات البنيوية، التي تطلق دالاً على المتوالية الفنولوجية المطابقة لمحتوى دلالي معين تسميه تلك اللسانيات مدلولا، ولأجل اقتراح تناظر مع الزوج : المشبَّه به الشيء المشبَّه، فإننا نوضح هنا أننا سنطلق تسمية **الشيء الدال** على **الشيء الاستعاري** و**الشيء المدلول** على الشيء الذي يُشبه الشيءَ الاستعاري.

يعرف **ديمارسيه** Dumarsais، في مختصره **المجازات**[2]، الاستعارة بوصفها «محسنا تُنقَل transporte[3] بفضله الدلالة الحقيقية لإسم ما إلى دلالة أخرى لا تناسبها إلا بفضل تشبيه يوجد في الذهن. إن كلمة مستخدمة بمعنى استعاري، تفقد دلالتها الحقيقية وتكتسب دلالة جديدة

---

1 - R. Jakobson, *Problèmes du langage*. Paris, N. R. F., 1966. p 34 in P. Caminade, *Image et métaphore*, Paris, Bordas, 1970, p. 74

2 - Paris, Barbou, 1801, p. 155-156.

3 - هذا هو المعنى الأول لمصطلح (μεταφορειν الذي يعني «النقل»)

لا تتبادر إلى الذهن إلا بفضل المقارنة التي يقام بها بين المعنى الحقيقي لهذه الكلمة وبين المعنى الذي يُقَارَنُ به : وعلى سبيل المثال فعندما يقال : «إن الكذب يتزين في الغالب بألوان الحقيقة، نجد أن الألوان في هذه الجملة لم تعد لها دلالتها الحقيقية والأولية : إن هذه الكلمة لم تعد تَسِمُ هذا الضوء المغير الذي يجعلنا نرى الأشياء بيضاء أو حمراء أو صفراء، وإنما أصبحت تدل على المظاهر».

يبين ديمارسيه، بشكل جلي، في هذه السطور، أن الدال الاستعاري يفقد جزءا من عناصره المكونة لدلالته الشاملة أي أنه يفقد جزءاً من معانمه sémes. وقد تبنى هذه الفكرة البلاغيون المحدثون مثل إ. كُونْرَاد[4] القائلة («حينما نستخدم استعارة ما، فإننا نكون مجبرين على إهمال كثير من الصفات التي يستدعيها اللفظ الاستعاري في استعماله العادي»). وكذلك يحذو، م. لوگيرن[5] نفس الحذو («إنه لمن الضروري أن نستحضر مفهوم الصفة attribut : وهذه الصفة المهيمنة هي سمة المشابهة التي تُتَّخذ أساساً لإقامة الاستعارية... الإنتقاء المعنمي[6] الذي يتحقق بفضل الأوالية الإستعارية يقتضي إذن انتظاما لعناصر الدلالة.»)

هذه الصفة المهيمنة التي يمكن بموجبها للفظ ما أن يشبه بلفظ آخر، لا يعبر عنها في العملية الاستعارية : فحينما نقول عن شخص ما «إنه» أسد يعني أننا نقول إنه يتصف بقوة الأسد وأبهته وخيلائه، إلا أن السياق هو وحده الذي يسمح بضبط الصفة المختارة بالقصد. وتعود هذه الواقعة إلى ما يسميه شارل بالي التحويل المعجمي، وهو «نمط من القلب المضمر حيث لا تلاحظ في غيبة أي محوّل مقولة الإقتراض إلا بفضل المحيط المركبي»[7]:

4 - *Etude sur la métaphore*, p. 35

5 - *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, 41

6 - التشديد من المؤلف

7 - *Linguistique générale et linguistique francaise*, p. 257 et 262

في الاستعارة يكون المحوّل مضمراً، في حين أنه في التشبيه يكون مصرحاً به وقد لا يكون (إنه قوي مثل الأسد، إنه مثل الأسد).

إن ديمارسيه أقل حظا حينما يقول: «إن كلمة ما مستخدمةً بمعنى استعاري تفقد دلالتها الخاصة». لا يتعلق الأمر كما تفسر ذلك جماعة مو في كتابها **بلاغة عامة**[8] «بتعويض المعنى» ولكنه يتعلق بزحزحة المحتوى الدلالي للفظة ما». إن الاستعارة تغدو ممكنة بفضل «تقاطع بين الطرفين، التقاطع الذي هو الجزء المشترك في فسيفساء معانمها أو أجزائها».

يكشف لاحقاً مؤلفو **بلاغة عامة** عن أن المعنى الحقيقي لا يختفي في الإستعارة مادامت المعانم غير المتفقة مع المعنى المجازي، أو على أقل تقدير الغريبة عن السياق، لا يتم نسيانها، كما يبينون أن جودة الصورة[9] تظل رهينة وخاضعة للتوازن بين القوة الجاذبة للمعانم المشتركة وقوة دفع المعانم غير المتفقة مع السياق: «فإذا كان هذا الجزء المشترك ضرورياً بوصفه أساساً حاسما لقيام التطابق identité المزعوم، فإن الجزء غير المشترك ليس أقل ضرورة لخلق صورة فريدة وإقلاع إوالية الاختزال[10]. الاستعارة توحِّد، تقوم على أساس تطابق واقعي يبرزه التقاطع بين طرفين، لأجل إثبات تطابق طرفين بأتمهما. إنها تنشر على مجموع

---

8 - Larousse. ed, p. 106 107

9 - ينظر الجزء الثالث من هذه الدراسة، الفصل الأول: التباعد بين طرفي الصورة.

10 - Cf. Tudor Vianu; *Problemele metaforei si alte studii de stilistică*. Bucarest, 1957, p. 20

«لكي تتحقق الاستعارة لا ينبغي أن تكون المشابهات مهيمنة على وعينا. إن التناوب بين الوعي بالاختلافات والوعي بالتشابهات، القائم على عملية منطقية مزدوجة التجريد، هو الذي يحقق الاستعارة بمعناه الكامل.»

(cité par H. Wall, "Métaphore et concept" *in Revue de métaphysique et de morale*, Avril-Juin, 1966, p. 208).

الطرفين خاصية لا تنتمي إلا إلى حيز التقاطع بينهما»[11]. لقد سبق لبول كلوديل أن عثر على عبارة صائبة لتحديد الإستعارة : «إنها العملية الناتجة عن مجرد وجودٍ مترابطٍ ومقترنٍ لشيئين مختلفين»[12].

نمسك هنا بالطبيعة العميقة للاستعارة وبما يمنحها قوتها الإيحائية والفرادة : فالكاتب الذي يستخدم التشبيه لا تدفعه الجرأة، مهما بلغت قوة هذا التشبيه، إلى حد التطابق بين الطرفين المقربين. إن الاستعارة وحدها هي التي تسمح بالتطابق بين طرفي الصورة. «هذه المطابقة ليست، كما يلاحظ **گاستون إيسنو**، هي المطابقة العقلية أو العلمية التي يخطط لها لكي تكون حقيقة أبداً، بل إنها مطابقة خيالية، مطابقة جزئية وربما عارضة، إلا أنها تعبر عن حضور استجابة الذات استجابة حسية. إن الاستعارة هي انطباعية تركيبية. إنها شعر كما أنها «خلاقة»[13].

توجد درجات في القوة الإستعارية : يميز **هانس أدانك**، بحق، الاستعارات التفسيرية والاستعارات العاطفية وتلك الاستعارات التي تتوفر على هاتين الخاصيتين في الآن نفسه. إن الاستعارة العاطفية تقوم على مشابهة القيمة، وتقوم الاستعارة التفسيرية على مشابهة واقعية :

«وهكذا فإنه يمكن أن يكون لكلمة هيكل... دلالتان. تبرز الدلالة الأولى الطريقة الجافة والقاحلة التي أُنجِزَ بها عمل ما، وتوحي بإحساس الرعب الذي تبعثه رؤية هيكل ما : نحن إذن، أمام مشابهة قيمة واستعارة عاطفية قدحية. إلا أننا نستطيع أن نتحدث عن هيكل أثر أدبي ما، وأن نفهم من ذلك، المخطط العام الذي يمثل الدعامة الأساسية التي يقوم عليها

---

11 - *Rhétorique générale*, p. 107.

12 - *Art poétique*, connaissance du temps, in *Oeuvre poétique*, Pléiade, p. 143

13 - *L'Imagination populaire, métaphores occidentales*, Paris, 1925, p. 30-31

Cf. A. Breton; *Les vases communicants*, Paris 1955, p. 148 :

«إن تشبيه شيئين متباعدين، ما أمكن ذلك، تشبيه أحدهما بالآخر، وإن وضعهما، بأية طريقة أخرى، أحدهما بحضرة الآخر بطريقة مفاجئة وآخاذة، ليعتبر المهمة الأساسية التي يسعى إليها الشعر»

تسلسل موضوع أدبي ما أو موضوع علمي ما. إنه لمن المتعذر أن نرى هناك أي شيء مما يتصل بالقدح، وإن كل إحساس قيمة مرتبط بهيكل واقعي لا يكون أمرا وارداً. نحن لا نستحضر هنا إلا المشابهة الوظيفية أي المشابهة المنطقية»[14]. إن الاستعاره الأكثر غني هي، بكل تأكيد، تلك التي تشتمل في الآن نفسه على مشابهة قيمة وعلى مشابهة واقعية».

ويقدم هـ. أدانك كمثال على ذلك عبارة **فيكتور هيكو** : «إن البحر، في الأسفل، باهت ورصاصي». إن كلمة رصاصي تثير، في الآن نفسه عند القارئ، انطباع اللون الرمادي وإحساساً بثقل مزعج[15] أي إن الأمر يتعلق بمشابهة مضعفة مشابهة واقعية وقيمية[16].

ومن قبيل الشطط، كما أشرنا إلى ذلك سابقا[17] الجزم بتفضيل الاستعارة على التشبيه. فنحن نستطيع أن نؤكد أن الاستعارة تمتاز بمباشرة immédiateté تنعدم في التشبيه، وأن قدرة المشابهة في هذه تقيم بين الأشياء علاقات أضيق من العلاقات التي تفرزها قدرة التطابق في تلك، وأن محسن الفكر [أي التشبيه] يفتقر إلى قوة التركيب الكوني التي نجدها في محسن الكلمة [أي الاستعارة]، ولكن هذا لا يقتضي بالضرورة التهوين من التشبيه.

يبدو أن السمة المميزة للإستعارة من طبيعة لغوية، وهذه تتعارض مع الطبيعة المفهومية للتشبيه الذي تصنفه البلاغة كما أشرنا إلى ذلك آنفاً[18] باعتباره من محسنات الفكر. ومع ذلك فإن المحسنين ليسا، من وجهة نظر الأسلوبية، متباعدين بالقدر الذي يمكن أن يوهمنا به هذا التمييز : وهذا ما تبرهن عليه دراسة أشكالهما النحوية.

---

14 - Hans Adank, *Essai sur les fondements psychologiques et linguistiques de la métaphore affective*, Genève, 1939, p. 101-102

15 - نفس المرجع، ص. 120-119.

Cf. P. Caminade, *Image et métaphore*, Paris, Bordas, 1970, p.135 :

16 - إن قيمة [الاستعارة] الشعرية تخضع لطاقتها الايحائية ولشحنتها العاطفية»

ينظر فصل «المقارنة أم التشبيه»

الصيغ النحوية للتشبيه والاستعارة

لقد حاولنا أن نبين في الصفحات السابقة، الروابط التي تجمع، في الآن نفسه، بين التشبيه والاستعارة، كما حاولنا أن نبين الاختلافات الطبيعية التي تفصل بينهما. إن غموض هذه العلاقات التي تقوم بين هذين المحسنين تبرز بشكل خاص حينما تدرس الصيغ التي تتمثل فيها داخل الخطاب.

لقد تأكد لدينا بالفعل، أن صنافات تنتقل بدون شعور من أحد المحسنين إلى الآخر دون أن يكون هناك، في الظاهر على الأقل، انقطاع في الاتصال بين المحسنين[1].

ينبغي للتصنيف الذي نشرع فيه في هذا الفصل أن يسمح لنا، في الآن ذاته بالتأكد من صحة الفكرتين اللتين عالجناهما سابقا (انظر الفصل 1) : فمن جهة نتأكد من القرابة القوية القائمة بين المحسنين بحيث أن دراسة الخيال التصويري الخلاق عند كاتب ما، لا ينبغي أن تنفي أي واحد من المحسنين، ومن جهة ثانية نتأكد من تنافر كل واحد من المحسنين، مع الآخر، وهو التنافر الذي يمنع من أن نجعل من أحدهما مجرد حالة خاصة من الآخر.

1 - Cf. H. Konrad. *Etude sur la métaphore*. p. 49
تميز كونراد بين «الاستعارات المعتمدة على مجرد استبدال الكلمات» و«الاستعارات القائمة على الأسناد» و«الاستعارات القائمة على «التشبيه» (التشديد من عندنا) إن هذا هو الذي يسميه *ألبير هنري* «البنيات المتلاحمة».

I ــ التشبيه

إن التشبيه يعبر عنه في أغلب الحالات بواسطة أداة التشبيه. ولا يمكن لهذه الأداة أن يتم الاستغناء عنها.

1 ــ التشبيه الصريح :

يقوم التشبيه بالاعتماد على كلمة ـ أداة هي في أغلب الحالات «مثل»، أو «كَـ». comme

أ) إن المشبَّه به يكون مكمّل المشبّه ويتخذ صيغًا متنوعةً ومن أمثلة ذلك[2]

أ') أن يكون النسق التشبيهي تاما : فالجملة التابعة التشبيهية مصدرة بـ مثل comme أو شأنه شأن de même que أو بنفس طريقة... de la même façon que أو كذلك ainsi que[3] الخ. (المشبَّه به) + الجملة الأساسية حيث توجد في الكثير اللفظة الرابطة كذلك.

مثلما الحقل المزروع يخضر خصيبا
من الاخضرار تصعد قناة مخضرة
ومن القناة تتولد مخضرةً سنبلةً شائكة
والسنبلة تصفر مثمرة، والثمار تنضجها الحرارة
....
كذلك نشأت، شيئا فشيئا، الامبراطورية الرومانية

(دي بلادي)

2 ـ إننا نعثر كثيرا على tel مستعملة منفردة وتتطابق تارة مع المشبه به وطورا مع المشبه (والمثال الذي يقدمه غريبيس في Bon Usage هو :

3 ـ "Sa voix claque, tel un fouet" ou "telle un fouet")

ب) وقد يكون في الجملة التابعة حذف. ويذهب بعض النحاة إلى أن هذه الجملة هي مجرد مكمل للمقارنة رغم حضور أداة الربط، مثل، والذي الخ.

الأرض زرقاء مثل برتقالة

(ب. إلوار)

ج) وقد يتحقق ذلك في مكمل الفعل أو الصفة : إن الأفعال : شابه وماثل والصفات شبيه بـ، مماثل لِـ يمكن أن تقيم مشابهة بين طرفين :

إننا نُشبه جميعا المياه الجارية

(بوشوي)

إن الشاعر شبيه بأمير السحب

(بودلير)

لا يبدو لنا القول : إن هذا النمط من التركيب يمكن أن يربط بالتشبيه كما يمكن أن يربط بالاستعارة، قولا صحيحا[4] : ففي الحقيقة ليس هناك تطابق، إذ يقف الطرفان عند حدود التشابه : وإن عبارة التطابق الملطف، التي تطلقها دانييل بوڤرو على هذا الجنس من المحسن، تبدو لنا أبعد من أن تكون مناسبة : إذ لا يمكن القول عن محسن ما إنه يطابق جزئيا. فهو إما أنه يطابق وإما أنه لا يطابق. نحن نجد أنفسنا في الحالة المذكورة أمام تشبيه أي أمام محسن يقرب بين طرفين دون أن يصل في كل الاحوال إلى حد الايحاء بتطابقهما.

د) إن المشبَّه به قد يربط بواسطة الإضافة أو الجار إلى الخاصية المشتركة التي تفسح المجال للصورة :

لقد كان لزرقة السماء نعومة الطلس[5].

(فلوبير)

4 - D. Bouverot, "Comparaison et métaphore" in *Le français moderne*, Avril 1969, p. 133.

5 - تماثل هذه الصياغة مع المثال : "était doux comme du satin"

هـ) «المزاوجة appariement» : إننا نستعير من جماعة ليبج، في كتابها بلاغة عامة: هذا المصطلح الذي يشير إلى التشبيهات المعبر عنها بواسطة لفظ يدل على علاقة المقاربة : أخت أو ابن عم. وهذه أداة التشبيه التي هي بدورها «استعارة دالة على كـ»[6] :

درب اللبانة أيتها الأخت المضيئة
أخت جداول كنعان البيضاء
(أبو لينير)

و) إن المشبّه به والمشبّه يقتربان مصدّرَيْن كلٌّ واحد على حدة بأداة[7] بقدر ما... بقدر... مثلما... مثلما.

إن هذه عبارة عن مقارنة أكثر مما هي تشبيه، فالمقارنة كما أظهرنا ذلك سابقا[8] تضع الطرفين على نفس المستوى، في حين أن التشبيه يخص بالتمييز المشبّه.

2 ـــ التشبيه الضمني :

يقترن الطرفان دون أن تدل على وجود التشبيه أية أداة :

«إلا أن الموهبة، بل النباهة القصوى، لا تصدر عن عناصر فكرية وعن حذق اجتماعي يسموان عما هو عند الآخرين، بقدر ما تصدر عن ملكة تحويلها وتغييرها. فلكي ندفيء سائلا بواسطة مصباح كهربائي، ليس ضروريا استخدام أقوى مصباح ممكن، ولكن نكون محتاجين إلى مصباح يكون تياره أهلا للكف عن الإضاءة وللتحول وإنتاج الحرارة بدل الضوء»[9].

---

6 - نفس المرجع. ص 115

7 - إن هذه هي «بنيات يقترن فيها كل واحد من طرفي المقارنة بعلامة المقارنة». (ألبير هنري، المرجع السابق).

8 - ينظر فصل «المقارنة أم التشبيه»

9 - M. Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Pléiade, t. I, p. 554

ويعقب ذلك مشبه به آخر يتم اقترانه بما تقدم، ثم يصرح من جديد بالمشبَّه : «مثلما.. أولئك....»[10]

ويكون التحليل هنا في وضع حرج، إذ الحقيقة أن الاقتران ليس خاصا بالتشبيهات : إنه الخاصية المميزة لكثير من الاستعارات. ونجد صعوبة في حسم الاختيار، فهل يكون الأمر متعلقا بتشبيه أم باستعارة، وذلك بقدر ما يكون دقيقا «الفارق بين الاستعارة المعبر عنها باقتران الجمل وبين التشبيه المعبر عنه في صيغة متقابلة»[11].

ويسهل في مستوى نظري إجراء «الفحص» : وبحسب إمكان أو عدم إمكان الجواب بـ «نعم» أو بـ «لا» عن السؤال : هل تم التطابق بين المشبه والمشبَّه به أم لا ؟ نحسم الاختيار لصالح التشبيه أو لصالح الاستعارة. ومن الناحية العلمية فإن الأمور أعقد من هذا : إذ الحقيقة أنه مادامت هناك أداة ما مستخدمة للتشبيه، فإنه يمكن أن ننكر وجود التطابق وأن نؤكد بأننا بصدد تشبيه. إلا أنه في حالة مجرد القران الخالص يصبح الحسم أمرا محيراً: «إذا دفع بالتقريب إلى حدود المطابقة فإننا نكون أمام استعارة ؛ إلا أن المطابقة يمكنها أن تكون تامة قليلا أو كثيرا ؛ وفي حالة القران غير التام فإن الصورة تصبح في منزلة وسط بين التشبيه والاستعارة»[12]. إذا سبق أن رفضنا مفهوم «التطابق الملطف» فلكون مقاييس كافية تسمح بتأكيد وجود التشبيه ـــ وتؤكد نتيجة لذلك عدم صلاحية كلمة التطابق. ومن المحرج أكثر من هذا، أن نعين هنا طبيعة العلاقة الرابطة بين الطرفين إذ لا شيء يعيّنها.

---

10 - ذكرت هذه الجملة في نص بروست في الفصل 5 من هذا الكتاب.

11 - A. Henry: *Métonymie et métaphore*, p. 110

12 - M. Le Guern, *L'image dans l'oeuvre de Pascal*, p. 197

ومن هذا القبيل هذه الفقرة الآتية لِمُونْتِينْي[13] حيث نجد صورة أولى تتمثل بشكل ظاهرة في صيغة تشبيه، ونجدها كذلك، متبوعة بجملة قصيرة يمكن اعتبارها تشبيها بطرفين مقترنين أو استعارة: «حينما يأمروننا بأن نحب ثلاثة أو أربعة أو خمسين نوعا من الأشياء قبل أن نخص أنفسنا بهذا الحب، فإنهم يمثلون فن تصويب النبال حيث يعمد النُّبَّال لكي يصيب الهدف، إلى توجيه النِّبال نحو نقطه أعلى بكثير عن النقطة المقصودة. ولأجل تقويم اعوجاج عصا فإننا نعمد إلى تقويسه في الاتّجاه العكسي.

II ــ الاستعارة

إذا كان التشبيه مستحيل الوجود إلا بين طرفين معبر عنهما، إذ إن العملية الذهنية للتشبيه تعتمد بالضرورة على شيئين ــ فالتشبيه لا يكون إلا بتشبيه شيء بآخر ــ فإن الاستعارة، وهي محسن كلمة وليست محسن فكر، يمكنها ــ وإن كانت تطابق بين شيئين، الشيء المدلول والشيء الدال ــ ألاَّ تُظهر في العبارة إلا الشيء الدال. إننا نميز، اعتمادا على حضور الشيء المدلول أو غيابه بين استعارة الحضور in praesentia [حيث يكون الطرفان حاضرين] وبين استعارة الغياب in absentia [حيث يحضر طرف ويغيب آخر]

1) استعارة الحضور:

إنها تتوفر، شأنها شأن التشبيه، على طرفين ظاهرين، إلا أنها خلافا للتشبيه تطابق بينهما بدل التقريب بينهما وحسب.

أ ــ الاستعارة الاقترانية: وفيها يرتبط الشيء الدال بالشيء المدلول اعتماداً على وظيفة [أي علاقة] الاقتران.

13 - *Essais*, III, 10, ed. Villey P. U. F. p. 1006.

شعور زرقاء، أجنحة الظلام المنتشر

(بودلير)

ويمكن أن نجد الترتيب مقلوبا : الشيء الدال + الشيء المدلول

راعية أيا برج إيفيل

(ابولينير)

ب ـــ الاستعارة الإسنادية : ويكون فيها الشيء الدال مسندا إلى الشيء المدلول أو العكس :

روحك منظر طبيعي مختار

(فرلين)

يوجد، بالإضافة إلى فعل الكينونة être، أفعال أَصْبَحَ وتَكَوَّنَ وتَسَمَّى الخ[14]. ويمكن للشيء المدلول أن يكون مفعولا والشيء الدال يمكن أن يكون صفة هذا المفعول (مع سمى، وجعل....)

ج ـــ ويكون الشيء المدلول مربوطا بالشيء الدال بواسطة de [أي الاضافة]. تقدم دَانْيِيلْ بُوتِرُو مثالاً على هذا النمط من الاستعارة، في مقال سبقت الاشارة إليه[15]، «عيون المخمل»، كما تقدم تنويعاً ممكنا لهذا المثال «مخمل العيون». ينبغي أن نقول توّاً: إن هذه الامثلة تبدو لنا غير ملائمة : فإذا كنا نمثل للشيء المدلول بـ «أ» وللشيء الدال بـ «ب» في المركبين الإضافيين أ. ب [اقرأ ألف الباء] وب. أ [اقرأ باء الألف] فإنه ينبغي أن يكون أ = ب. إلا أن «أ» و«ب» في عبارة «عيون (أ) المخمل (ب)» لا يشيران بالتتابع إلى الشيء المدلول والشيء الدال : إن المخمل هو، ببساطة، استعارة الغياب تحيل على شيء مدلول غير ظاهر وهو

14 - ينبغي أن نتلافى مع ذلك التصنيف في هذه اللائحة «شابه»، إذ إنه يقيم، كما أشرنا سابقا

15 - إلى ذلك، علاقة تشابه وليس علاقة التماثل الاستعارية.

"Comparaison et métaphore" in *Le français moderne*, avril 1969, p. 133

النعومة. وتنطبق عموما، على كل الصور التي توحي بالمادة التي يتكون الشيء منها.

«وهكذا كان للسيد كراندي طبع بْرونْزٍ»
(بلزاك)

إننا نستطيع أن نقول : «فُولاذ طبعه» إلا أننا لا نستطيع أن نقول «إن طبعه كان من الفولاذ» ونستطيع أن نقول : «إن طبعه من فولاذ». وعلى العكس من ذلك فإن «ثعبان الفتاة المشؤوم» هو استعارة حضور (هذه الفتاة ثعبان).

والمثال الآخر الذي تقدمه دانيل بوفرو «هاويَةُ عَيْنَيْكِ» هو مثال ملائم تماماً. ففي هذا النمط من التركيب نجد الشيء المدلول مقترنًا بالشيء الدال، وعكس ذلك أمر متعذر (* **عيون الهاوية** أمر عديم المعنى) حينما نجد أنفسنا أمام عبارة من نمط أ. ب نستطيع أن نؤكد إذن، أننا أمام استعارة حضور، شريطة أن يكون قلب العبارة متعذراً.

إن غموض هذا النمط من التركيب قد ألقت عليه الضوء كرستين بروك روز في أسطر جديرة بالاقتباس[16] : «إن هذه تعتبر من أعقد كل الاستعارات. فبواسطة الإسم تربط الاستعارة أحيانا، بلفظها الحقيقي. وأحيانا تربط بلفظ ثالث يدل على أصل اللفظ الاستعاري : «ب» هو جزء من « ج» أو مشتق منه أو ينتمي إليه أو يقوم عليه، ومن هذه العلاقة نتمكن من التكهن باللفظ الحقيقي «أ»، (فندق قلبي = الجسد). إن تعقيد هذا النمط من الاستعارة يعود جزئيا إلى كون نفس الروابط النحوية تستخدم للتعبير عن علاقات متنوعة»[17].

إننا نستطيع أن نختصر هذا التمييز بالاستعانة بالامثلة والخطاطات الآتية:

16 - المرجع السابق، ص. 24 - 25.
17 - التشديد من عندنا.

أ ـــ Le casque d'or de sa chevelure

أ = ب

(العكس متعذر)

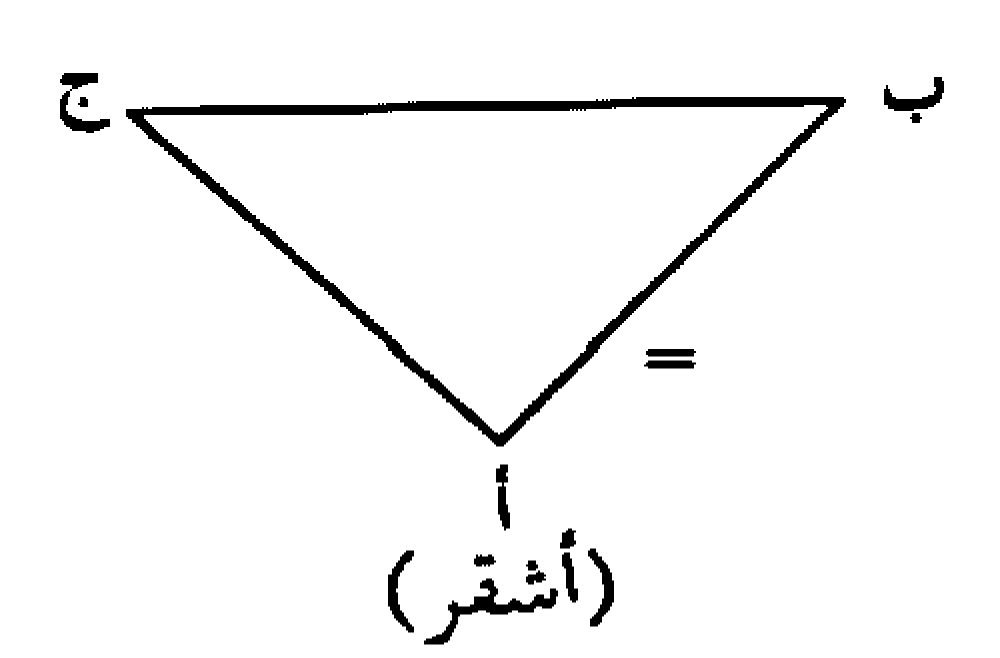
ب = أ : خوذة ذهب = ضفيرة

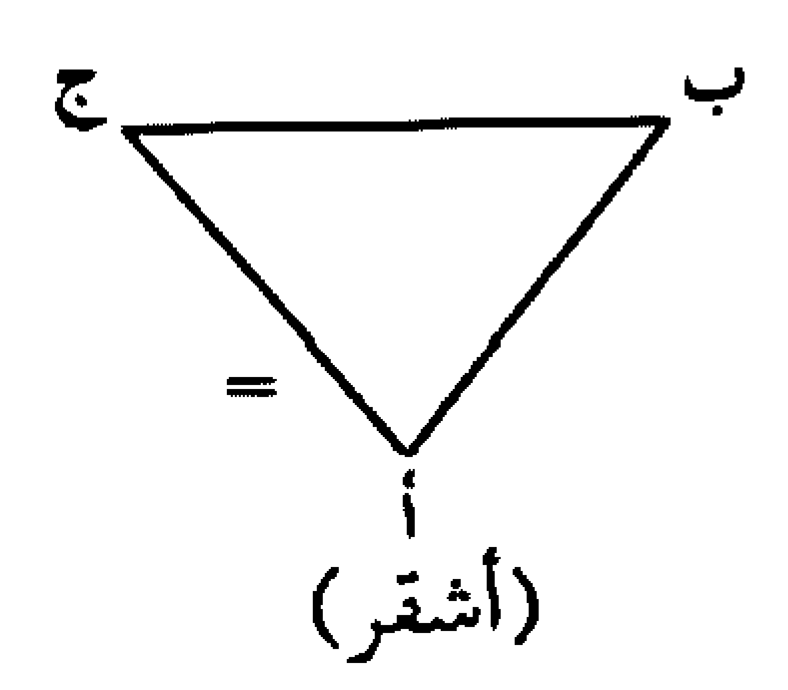
(استعارة حضور)

القيمة النحوية لـ de هي

تصدُّر الإقتران

ب ــــ ذهب ضفيرته / ضفيرة ذهب





ب = أ : الذهب = الشقرة

(استعارة غياب)

القيمة النحوية لـ de

هي تصدر مكمل

تحديدي

2) استعارة الغياب :

إن المثال الذي سبق الحديث عنه هو حالة استعارة الغياب، فالشيء المدلول مضمر، والشيء الدال هو وحده الحاضر ويمكن التصريح به بواسطة اسم أو فعل أو صفة أو حال.

أ ـــ الاسم : مثال ذلك هذا البيت لرونسار :

اقطفوا منذ اليوم ورود الحياة[18]

فالورود (= اللذات) استعارة غياب وهي إسمية[19]. ينبغي لكي يمكن استنباط الشيء المدلول غير المعبر عنه، أن يدل سياق الفكر على ذلك: ولهذا فإن «اقطفوا منذ اليوم الورود» عبارة غير مفهومة. إن دراسة العلاقة بين الورود والحياة في بيت رونسار هي التي تسمح باستنباط الشيء المدلول في الخطاب وذلك وفق العملية المحللة من قبل كريستين بروك روز في النص السابق. وبصفة أعم يمكن القول : إن الشيء المدلول لا يمكن اكتشافه إلا بعد المواجهة بين الشيء الدال وبين السياق : ويمكن أن تكون استعارة الغياب في حدودها القصوى غير مفهومة.

ب ـــ الفعل : إن مشكل عدم فهم الاستعارة، المذكور آنفا، غير وارد مع حالة استعارة الغياب الفعلية، ففي مثال هيگو :

أيتها الأوراق التي ترتجف في أطراف الأغصان

إن معنى ترتجف ظاهرة للعيان : ففاعل الفعل ينزع عن الصورة أي غموض. وهكذا فاستعارة الفعل هي إذن، أقل جرأة من الاستعارة الإسمية: فهذه تخضع الإسم لتغيير ظاهر، وتلك تفرض تحويلا مضمرا[20] ؛ إن استعارة الإسم تعوض اسما بآخر واستعارة الفعل تقتصر على أن تحول إلى الفاعل أو مكمل الفعل صفة يسهل استنباطها من هذا الأخير[21]، وهكذا فإن النزوع الأكثر انتشارا مع استعارة الفعل هو التشخيص أو بعث الحياة في الأشياء غير الحية أو المجردة.

18 - Sonnets pour Hélène, 1578, II, 24

19 - لو أن رونسار كان يريد أن يوحي بقصر الحياة ـ التشبيهة بحياة الوردة ـ لقال : اقطفوا منذ الآن وردة الحياة. وستكون وردة (= الحياة) استعارة حضور حسب التمييز الذي أقمناه.

20 - Cf. Ch. Brooke-Rose, op. cit p.211-212

21 - لنفترض أن رونسار قد قال : * اقطفوا منذ الآن نعم الحياة، فإننا سنقع في هذه الحالة على نقل الصفة الاستعارية زهور إلى اسم النعم.

«ينبغي لكل الفرسان أن يعاملوا باحترام حظهم السعيد بدون اعاقته أو إزعاجه»

ج ـــ الصفة : لقد لاحظت إ. كونراد، في دراستها حول الاستعارة[22]، «أن أغلب استعارات الكائنات الحية لغير الأحياء هي استعارات في الأفعال؛ في حين أن تحويل الصفات يتحقق في الأغلب عكس ذلك من الكائنات غير الحية إلى الأحياء (مثال ذلك : الأرض تشرب، الريح تنفخ، الجدول يهمس ؛ وعجوزا أخضرُ، قلب صلبٌ، رجل جافٌ...). ليس صعبا العثور على تفسير لهذه الواقعة إذ إن الأفعال هي أشد إثارة وتلاحظ بقوة في الكائنات الحية، في حين أن الأشكال الأكثر ظهورا في الثبات، أي الصفات تبرز بقوة في الأشياء غير الحية والمحكومة عادة بالسكون».

هذا التمييز الصالح للغة الشائعة تكسره، في الكثير، الإرادة الذاتية لمبدع ما: وهكذا يستعمل هيگو، وهو يسعى إلى أنسنة الطبيعة ومنحها روحا، الكثير من استعارات الأفعال واستعارات الصفات التي تسعى في الحالتين إلى أنسنة الأشياء الحية. مثال ذلك ما نلاحظه في هذا البيت لهيگو :

غرانيت أسود خشن وأشنات مبتسمة

إن الإوالية هي نفسها الموجودة في استعارات الفعل (نقل صفة ما إلى الإسم الموصوف qualifié)[23]

إن بعض الصفات هي، بفضل تأليفها، أقرب إلى التشبيه منها إلى الاستعارة[24]. مثال ذلك filiforme وهي تعني : في شكل خيط.

---

22 - ص. 156.

23 - يوجد بين الاستعارة في الصفة والاستعارة في الفعل شيء مشترك هو أنهما تغيران ضمنيا الاسم الذي تصفان.

24 - والحقيقة أنه من اليسير بالنسبة للصفة أن تلحق بالتشبيه.

د ـــ الحال : إن أمثلة الصورة الحالية نادرة. فبغض النظر عن بعض الاستعمالات في لغة التداول اليومي حيث الصورة هي حية قليلا أم كثير[25] (acueillir fraîchement, traiter royalement, ect..... فإن هذا النمط نادر الوجود.

إننا نميز.

ـــ الحالات حيث يكون الحال مصاغاً من صفة ذات معنى استعاري؛ وتكون حينئذ الاستعارة الحالية متماثلة مع الاستعارة المناسبة لها في الصفة (acueillir fraîchement, reserver un accueil frais).

ـــ الحالات حيث يكون الحال مصاغا من صفة أو اسم غير استعاري. مثال ذلك ما نجده في الابداعات العجيبة لمارو.

secouru m'as fort lionneusement

or secouru seras rateusement

إن الأمر يتعلق هنا بتشبيه أكثر مما يتعلق باستعارة إذ أن lionneusement يعادل : مثل الأسد، أما اللاحقة ment التي تجد أصلها في mente فإن لها قيمة المكمل الظرفي الحالي[26].

---

25 - إن المثال الذي يقدمه هانس أدانك للاستعارة الظرفية adverbiale في *Essai sur les fondements psychologiques et linguistiques de la métaphore affective*, p. 157) هو "la lumière coule mollement" يكاد يكون عبارة جاهزة.

26 - إن الإسمية تكون أحيانا قوية إلى حد أن الظروف قد تلحق بالتشبيه في الإسم.

الصورة المسترسلة والتمثيل

ينبغي أن تلحق بدراسة التشبيه والاستعارة، بمعناها الدقيق، بعض الملاحظات حول نمطين من الصورة اللذين هما صياغتان خاصتان للاستعارة: الصورة المسترسلة والتمثيل.

1) الصورة المسترسلة.

فلنتأمل هذا النص لِبُوسُوِي : «إن الحياة الإنسانسة شبيهة بطريق، توجد في مخرجه هاوية مرعبة نُنَبَّهُ عليها منذ الخطوة الأولى ؛ إلا أن القدر يقضي بالسير دوما إلى الأمام. كم أرغب في العودة إلى الوراء، درجة درجة، إلا أن قوة قاهرة تجرنا ؛ ينبغي التقدم باستمرار نحو الهاوية». إن تشبيها معينا وبعدة بعض الاستعارات «ينسجان» حكاية تقارن الحياة بها، ثم تتطابق هذه الحياة مع طريق محفوف بالمخاطر.

إننا نفضل استبدال المصطلح الشائع «الاستعارة المسترسلة» بـ «الصورة المسترسلة»، إذ ليس نادرا العثور على التشبيه والاستعارة مترابطين، وذلك سواء بافتتاح الصورة بالتشبيه واتباعه باستعارات كما هو الأمر في نص بُوسُوِي المشار إليه، أو بافتتاح الصور باستعارات واختتامها بتشبيه.

«لقد ادركت لماذا لم يشخ كثيرا، دُوقْ جِزمانْتْ الذي كنت أعجب به...على الرغم من أنه يحمل على كاهله من السنين أكثر مما على كاهلي.

لقد أدرك قمة الأربع والثمانين سنة العصية وهو يرتجف مثل ورقة، وكان الناس يعتلون قائمتين حيتين.»[1]

نستطيع أن نتبنى تحديد أ. هنري[2] الذي يذهب إلى «أن الاستعارة المسترسلة هي، في سلسلة مفهومية موحدة، متوالية من الاستعارات المعتمدة باعداد قليلة أو كثيرة عناصر تنتمي إلى نفس الحقل الدلالي»، كما يمكن أن نتبنى التمييز الذي يقدمه نفس المؤلف[3] بين الاستعارة المسترسلة الحقيقية والمتوالية الاستعارية المحققة لتنويعات مُتَرَادِفَة»: في حين أن الاستعارة المسترسلة تطور الفكرة المعبر عنها في شكل صورة، والتنويعات الاستعارية هي مجرد تكرارات حشوية ولا تساهم بتاتا في تطوير الفكرة، وذلك على غرار ما نلاحظ في الفقرة التالية :

«فلكي ندفئ سائلا بواسطة مصباح كهربائي ليس ضروريا استخدام أقوى مصباح ممكن، ولكن نكون محتاجين إلى مصباح يكون تياره أهلا للكف عن الإضاءة وللتحول وإنتاج الحرارة بدل الضوء. ولكي نلتمس الفسحة في الهواء الطلق، ليس ضروريا أن نتوفر على أقوى سيارة، بل على سيارة لا تسير على التراب ولا تقطع أفقيا الطريق الذي تتبعه، وأن تكون قادرة على تحويل سرعتها الأفقية إلى قوة صاعدة. كذلك الشأن بالنسبة لأولئك الذين ينتجون آثاراً فكرية عبقرية ليسوا أولئك الذين يعيشون في الوسط الأكثر توفيراً لشروط الراحة، ولا الذين يساهمون في أذكى المناقشات أو المتوفرين على أوسع ثقافة وإنما هم أولئك الذين يستطيعون، وهم يكفون فجأة عن أن يعيشوا منغلقين علي أنفسهم، أن يجعلوا شخصياتهم شبيهة بالمرآة»[4].

1 - Proust, *le temps retrouvé*, Pléiade, t III, p 1047–1048

2 - *Métonymie et métaphore*, p. 122

3 - نفس المرجع. ص. 126

4- *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Pléiade, t. I p 554.

2) التمثيل

التمثيل شديد الصلة، من حيث طبيعته، بالاستعارة المسترسلة وذو قرابة، نتيجة لذلك، بالاستعارة مجردة. يقول شيشرون[5] : حينما تتعاقب استعارات عديدة، الواحدة تلو الأخرى، يصبح الخطاب خطابا مغايرا، ولهذا السبب يسمي اليونانيون هذا الجنس من الاستعارة : تمثيلا. إن هذه التسمية صائبة إلا أن التسمية التي تناسب هذا الجنس من المحسنات عامة هي الاستعارات.

ومع ذلك فإن استعارة مسترسلة ليست بالضرورة تمثيلا : إذ ينبغي للصورة، لكي نتمكن من استخدام هذا المصطلح، أن تكون في الآن نفسه، على المستوى الشكلي، استعارة مسترسلة وعلى المستوى المفهومي تشخيصا أو تجسيدا[6]. يمكن أن نحتفظ، بهذا الصدد، بالتمييز الذي تقدمه ج. **انطوان** بين «الصورة المشخصة والصورة المجسدة». إن هناك نمطين متعارضين من التمثيل، يتطابق النمط الأول مع «الصورة المتمحورة على الذات... المنطلقة من الذات نحو تشخيص عناصر من العالم الخارجي» ويتطابق النمط الثاني مع «الصور المتمركزة على الكون» الميالة نحو «تجسيد مفهوم ما أو كيان معنوي ما»[7].

5 - *De Oratore* III. 41, 166

6 - قارن *بالبير هنري*، المرجع السابق، ص. 122 رقم 18 : «إن التمثيل استعارة مسترسلة تشخص فكرة مجردة». ومن الجانب التطبيقي فإننا نستعمل، بالانسجام مع التراث الأدبي والتشكيلي أيضا، مصطلح تمثيل allégorie حينما يكون هنالك تشخيص أو تجسيد مادي لفكرة مجردة ولو كنا نعدم البنية المسترسلة.

7 - In *Langue et littérature, Actes du 8° congrès de la fédération internationale de langues et littératures modernes* (1960) Paris, les belles lettres, 1961, p. 159.

المثل والشاهد

لقد اعتدنا على قصر تسمية الصورة على الاشكال التصويرية البالغة الوضوح والأشكال البالغة الانتشار منها. ومن أمثلة ذلك : الاستعارات والتشبيهات، ويمكن أن تضاف إلى ذلك التمثيلات. ومع ذلك فإن العملية التشبيهية والعملية الاستعارية تسمحان بأن نفسر أيضا محسنات أخرى، وبالخصوص الأمثال والشواهد.

I ــ المثل

«المثل صياغة مسكوكة بدقة ، **ولها عموما شكل استعاري**[1] يعبر بواسطته الذكاء الشعبي عن تجربته في الحياة»[2]. يبدو المثل واضحا بوصفه التعبير عن فكرة معينة بواسطة صورة ما، إن احداهما تعوض الأخرى اعتماداً على علاقة مشابهة،وهذا عينه هو تعريف الاستعارة.

المثل هو إذن صورة. والمشكل الوحيد الذي يطرحه المثل أمام دارس الأسلوب هو طراوته : إننا سنرى فيما يلي، ونحن ندرس مختلف المقاييس التي يقوم عليها وجود الصور الأدبية، الأهمية التي ينبغي أن تنسب إلى فرادة هذه الصور[3].

1 ـ التشديد من عندنا

2- J. Pincaux, *Proverbes et dictons français*, p. 6.

3 - قارن بالجزء الثالث الفصل II

ينبغي أن نعارض المظهر الاستعاري للمثل بـ «المظهر المباشر للحكمة dicton التي لا تستعير الشكل التصويري للمثل»[4]،وأن نفصل المثل بمعناه الخاص، عن العبارة المثلية التي تقنع بتخصيص حال أو إنسان أو شيء ما اعتماداً على صيغة تصويرية ومتغيرة بحسب العصور. وبحسب استعمال اللغة يمكن لنصيحة ما أن تنبثق من عبارة مثلية، إلا أن هذه العبارة في ذاتها لا تتضمن هذه النصيحة. «هو قوي مثل تركي وشرير مثل قرد» هما تأكيدان لحالة واقعية يستخلص المثل منهما الخلاصة التالية: Qui s'y frotte s'y pique. إن المثل يعقب هنا العبارة المثلية[5].

تعبر غالبا العبارة المثلية في صيغة مبالغة عن كون الموضوع يتسم بخصلة أو رذيلة ما بالقدر البالغ أقصى الحدود. إن دارس الأسلوب، الذي ينبغي له أن يهتم بالأمثال في تحليله للصورة، يجب عليه أن يغض الطرف عن الحِكم، وكذلك يجب أن يعتني بالعبارات المثلية التي هي على وجه العموم تشبيهات ؛ وتطرح، شأنها في ذلك شأن الأمثال، مشكل وجودها الأبي ؛ إذ إن طراوتها نادرة وهي شديدة الإقتراب من الاستعمال المعجمي (وهذه تكاد تكون دوما كليشيهات).

يوجد نوع خاص من العبارات المثلية تمكن تسميتها الشاهد المثلي exemple proverbial وتتمثل في تقريب حالة معينة أو شخص محدد من حالة أو شخص معروف لأجل الحاقهما بمثل ما. يقول أرسطو : «إن الأمثال هي أيضا استعارات الجنس للجنس، وعلى سبيل المثال، فإذا التمس شخص من آخر العون مقابل مكافأة ما، وإذا لقي هذا الأخير بدل الإحسان العقاب فإنه يقال : «إنه مثل قاطن كرباتوس مع أرنبه» ؛ فهما

4 - ج. بينو، نفس المرجع.
5 - انظر نفس المرجع بشأن محاولات أخرى لتحديد المثل والحكمة، وقارن بـ :
Claude Buridant, "Nature et fonction des proverbes dans les Jeux - Partis", in *Revue des sciences humaines*, 163- 3 -1976, p. 391 sq.

معا كانا ضحيتين لنفس المغامرة المخيبة»[6]. بالإمكان التردد في أخذ هذه الشواهد المثلية بعين الاعتبار وذلك لكون هذه المشابهة لا تتوفر علي أي شيء غير متوقع، ولكون المشابهة حقيقية[7] ينبغي طرح المشكلة، بطريقة عامة، بصدد كل أشكال الشاهد.

II ــ الشاهد

إن الشواهد كثيرة جدا في أدب القرن السادس عشر وقد تغذت بالذكريات والاقتراضات[8]. يجد مفهوم الشاهد أصوله المباشرة في البلاغة اليونانية ـــ اللاتينية : **فأرسطو وشيشرون وكنتليان** «يلحون على احتياج الخطيب إلى العلم العميق بشواهد التاريخ وبشواهد الميتولوجيا والخرافات البطولية أيضا.»[9].

يعرف الشاهد بوصفه «قصة موجهة لاستخدامها كدعامة تبريرية».[10] ونحن نرى أنه يكفي، لكي نتحدث عن الشاهد، أن يذكر اسم أو أن تستحضر سمة سلوك ما يتضمنان، الأول والثاني، مشابهة بين الشاهد المذكور وحالة معينة مضبوطة يذكر بشأنها الشاهد لاستخلاص فائدة أو إشارة إلى السلوك الذي ينبغي اعتماده.

«أعتبر أن موسى كان ألين رجل على وجه الأرض في وقته، وقد كان يعاقب بشدة المتمردين والعصاة من شعب اسرائيل.

6 - *Rhétorique*. III. 1413a.

7 - قارن بما تقدم في الصفحة 27

8 - قارن بما يقوله م. براز عن مونتيني : «إن الأحداث التاريخية التي تزخر بها *مثالات* هي ضمنياً على الأقل حكايات خرافية أو حكايات حكمية أو تمثيلات.»

("Les images dans les Essais de Montaigne", in *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*. XXVII - 1965, p. 362)

9 - Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le moyen âge latin*, tr. J. Bréjoux Paris, P. U. F. 1956, p. 73

10 - المرجع السابق.

«أعتبر يوليوس قيصر امبراطوراً متسامحًا... ومع ذلك فإنه يعاقب المتمردين بشدة.«وعلى غرار هذين الشاهدين أريد أن تمكنوني... من ماركت واصحابه وبائعي الرغائف.... و.... كل المستشارين والقواد والضباط وخدم بكروكول....»

يمكن للشاهد أن يكون أداة لإثارة تصديق الواقعة التي يساق من أجلها : وهكذا فإن **إيستيمون وباگنترويل** يستحضران شواهد **گيوم ودي بلاي وأنْشِيزْ وهيرودوت**، وذلك لأجل دعم الفكرة القائلة : إن أرواح الأبطال لا تهجر أجسادها دون أن تحدث اختلالا في العالم.

وقد ظهرت أدبيات تهتم بجمع هذه الذكريات الشهيرة : إن واحدة من أشهر هذه المجموعات هي عمل **فالير ماكسيم** :Facte dictaque memorabilia وقد كانت قيمة الشواهد بالنسبة للقدماء تعليمية قبل كل شيء كما لاحظ **سِينِيكْ**[11] «Longum iter per praecepta, breve et efficax par exempla»[12] وهذا هو ما يُمَيّزُ بَيْنَ الشاهد والصورة بالمعنى المحصور للكلمة (أي التشبيه والاستعارة).

ينبغي أن نعود هنا، على صعيد التشبيه، الشاهد الذي ينتمي إلى هذا المحسن، إلى التمييز الذي يقيمه هـ. **أدانك** بين الصور التفسيرية والصور العاطفية. وقد سبقت الإشارة إلى ذلك التميز ونحن بصدد الاستعارة[12]. يقول **أدانك**[13] : «إن التشبيه يمكن أن يستخدم كأداة توضيح في قول ما. إلا أن دوره يكون أحيانا مهتما بتوصيل الإحساس. وقد كانت البلاغة القديمة متعودة على إقامة تمييز بين هذين النوعين من التشبيهات :

11 - Epist. 6, 5, cité in *Dictionnaire de spiritualité*, Paris, Beauchesne, 1958, t.

12 - IV, SV. Exemplum (R. Cantel et R. Ricard)

13 - ص. 33 - 34.

Essais sur les fondements...p. 66 – 67.

«إن إحداهما[14] خطابية في حين أن الأخرى شعرية. الأولى المقدمة كشاهد[15] ولأجل العقل هي نوع من الاستقراء» المستخدم في الاستدلالات. «والثانية تقدم لتنوير الشيء وتلوينه وتزيينه. وغرضها يتمثل في جعل موضوع التفكير حاضرا في المخيلة». إن التشبيهين الخطابي والشعري يفترضان في الشيئين المشبَّهين مشابهات. إلا أنهما يحتويان على اختلافات: إن التشبيه الخطابي ــ ونحن نفضل تسميته تشبيهاً تفسيرياً ــ يعتمد على مشابهة موضوعية وواقعية وعقلية قابلة لوضعها موضوع رقابة حواسنا وفكرنا، في حين أن التشبيه الشعري ــ العاطفي حسب تسميتنا ـ يعتمد على مشابهة ذات قيمة توحي بها إحساساتنا وذاتيتنا». ويقابل هـ. أدانك بين تشبيهين؛ أحدهما تفسيري: «إن الذرة يمكن أن تتحلل إلى عناصر أصغر ومجموعها هو مثل نظام شمسي صغير بكواكبه» والآخر عاطفي: «إنه يبكي في قلبي كما تمطر السماء المدينة».

يرتبط الشاهد، بكل تأكيد، بالتشبيه التفسيري، إذ إن علاقة التشابه بين الطرفين، المشبَّه والمشبَّه به، علاقة واقعية وملموسة وصحيحة. إن الفارق الموجود بين طرفي الشاهد هو، كما سبق أن لاحظ ذلك أرسطو، أن أحدهما أشهر من الآخر[16].

نستطيع أن نضع موضع شك القيمة «الشعرية» للشاهد، ومع ذلك ينبغي تسجيله ودراسة دوره في الآثار الأدبية [....].

---

14 هذا التمييز اقتبسه هـ. ادنك من Larousse du XXe S. S. V comparaison

15 - التشديد من عندنا.

16 - Cf. *Rhétorique*, 1, 2. 1357b. «هناك شاهد حينما يكون الطرفان منتمين إلى نفس الجنس إلا أن أحدهما أشهر من الآخر».





الاستعارة والكناية والمجاز المرسل

إذا كان النقاد يستعملون في الغالب مصطلحي مقارنة (أو تشبيه) واستعارة بنفس المعنى فإنهم يختلفون حينما يستعملون مصطلحي كناية ومجاز مرسل. يجب إذن تعريف هذين المحسنين بما يمكن من الدقة، وذلك بوضعهما أولا، في إطار يتقابلان فيه مع الاستعارة .

يمكن تمثيل العلاقات بين الشيء المدلول والشيء الدال في الاستعارة وفي الكناية بالطريقة الآتية.[1] [د = دال. م = مدلول]



التجاور داخل نفس المجموعة

التقاطع بين الشيء المدلول(م) والشيء الدال (د)

بفضل صفة مشتركة.

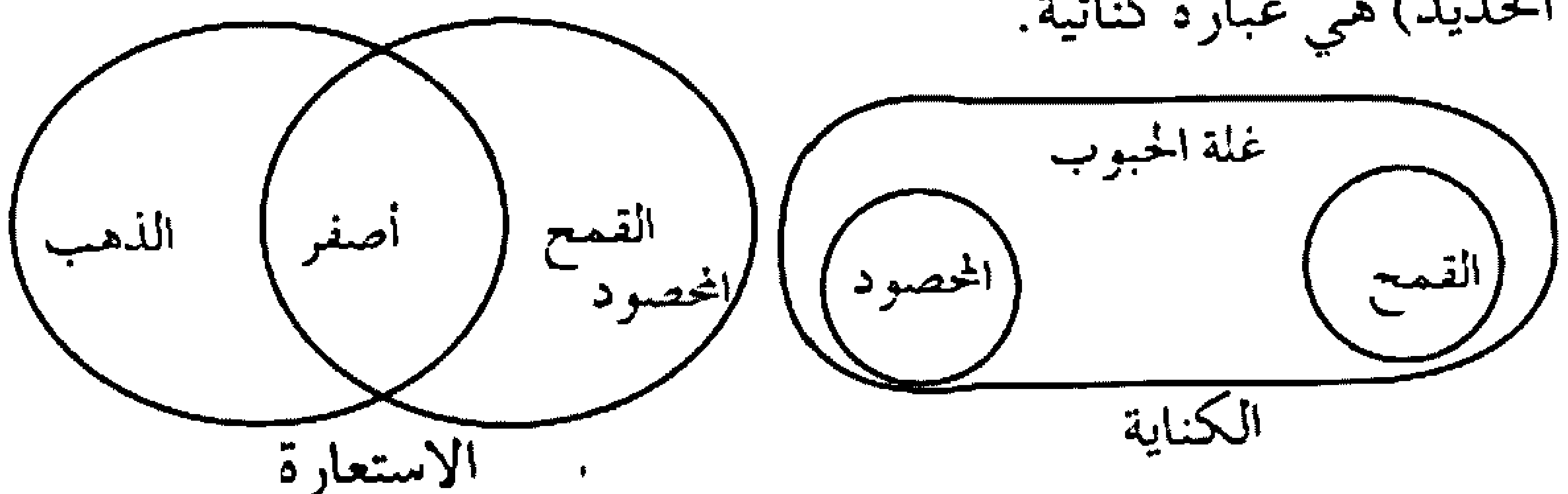
وهكذا نجد في البيت الآتي لِسَانْ أمُونْ[2]

الذهب يسقط تحت الحديد

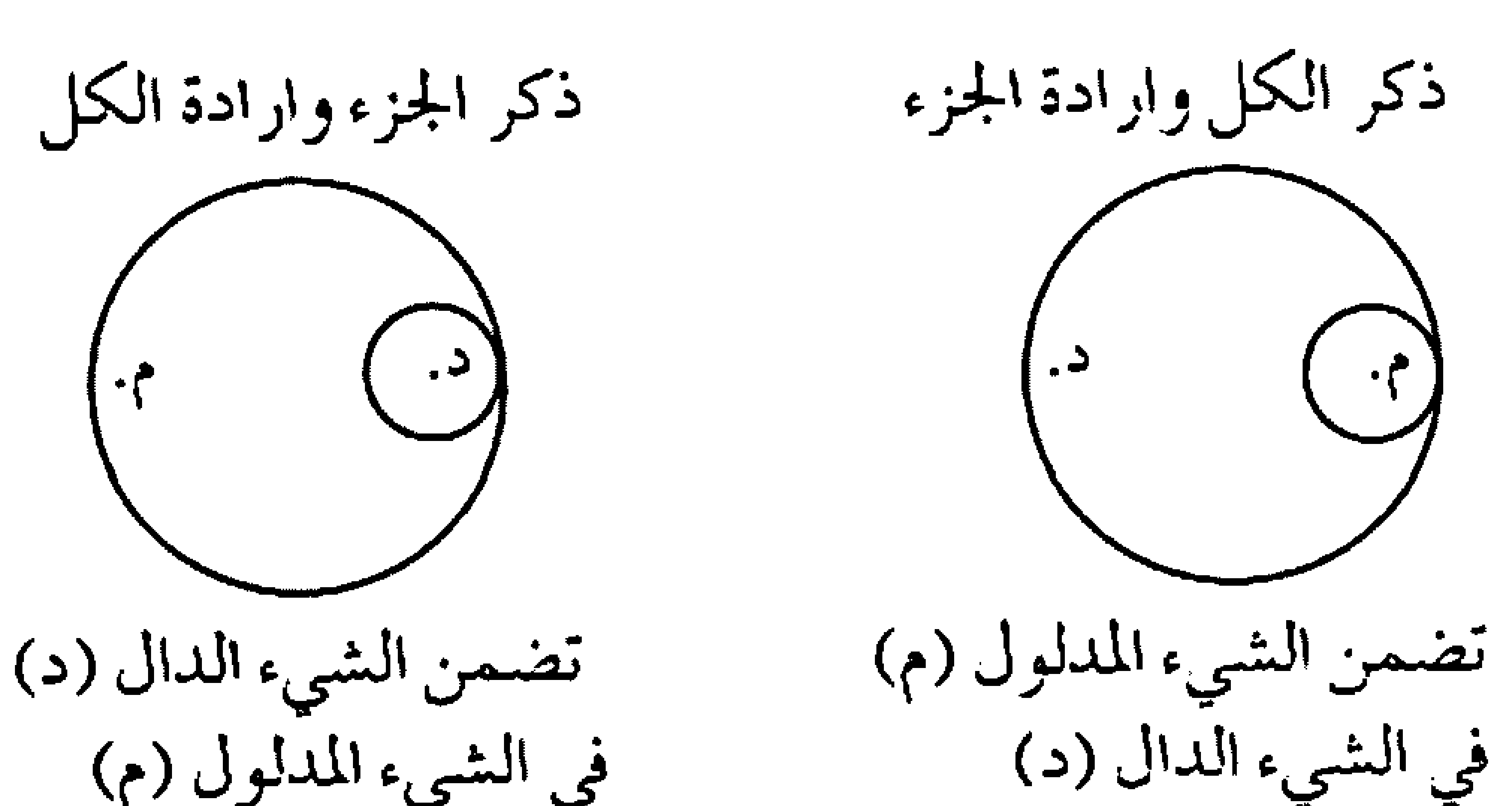
1 - إننا نجد في *Rhétorique générale*، ص. 118 خطاطات تكاد تتماثل مع هذه.

2 - Sonnet sur la moisson d'un lieu proche de Paris (œuvres, 1649 XII).
وقد استشهد بهذه السوناته - ونسبها خطأ إلى سبوند - بيركاميناد، في
Image et métaphore, Paris, Bordas, 1970, p: 73

إن الذهب يحيل استعارياً على القمح المحصود في حين إن كلمة حصاد المستعملة للاحالة على هذا القمح المحصود (الحصاد يسقط تحت الحديد) هي عبارة كنائية.



ينبغي إتمام الرسمين السابقين برسم نخص يه المجاز المرسل الذي يمكن تمثيله بالطريقة الآتية :



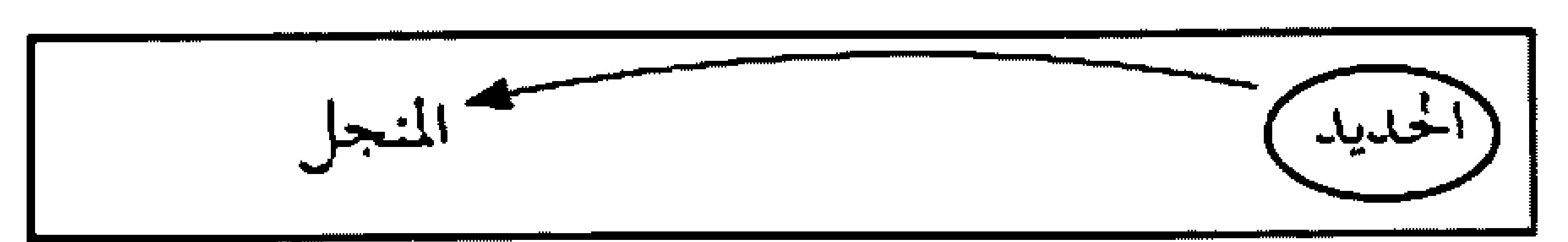
ومن الممكن جدا الاحتفاظ، على غرار ما يفعل **شارل بالي**[3] بالعبارات اللاتينية الأربع :

[ذكر كل وارادة كل آخر]	(الاستعارة)	– Totum pro toto
[ذكر الجزء وارادة جزء آخر]	(الكناية)	– pars pro parte
[ذكر الجزء وارادة الكل]		– pars pro toto
أو [ذكر الكل وارادة الجزء]	المجاز المرسل	Ou – totum pro parte

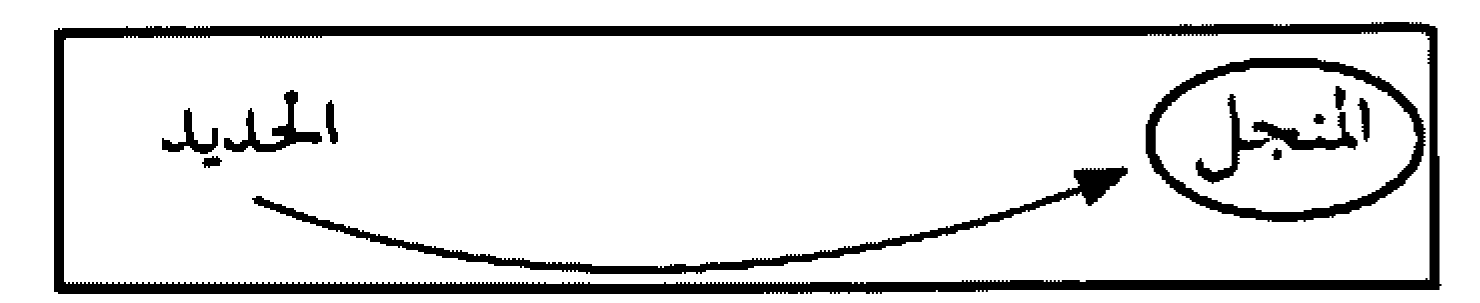
التي تتطابق تمام التطابق مع إوالية المحسنات الثلاث المدروسة.

3 - *Linguistique générale et linguistique française*, p.137.n.1

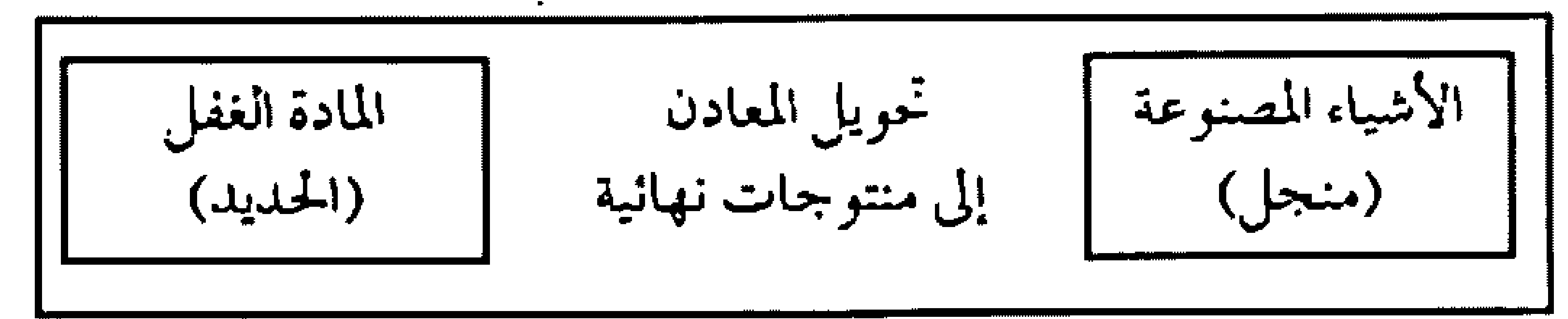
إن كلمة حديد في البيت الشعري لسَان أمُونْ، يمكن اعتبارها مجازا مرسلا، وذلك لكونها لا تحيل إلا على الجزء المعدني القاطع للمنجل. (مجاز مرسل يذكر فيه الجزء ويراد به الكل)



ومع ذلك فإن هذا التأويل لَيس مقنعا : إن كلمة حديد المنطبقة على كل شيء بتار (سيف، فأس الخ...) يعتبر، عادة، مجازاً مرسلا تذكر فيه المادة للدلالة على الشيء المصنوع من هذه المادة. ففي هذه الحالة ينتج المجاز المرسل في اتجاه عكسي (مجاز الكل للجزء).



إلا أنه يمكن الإعتراض بأن الشيء المصنوع ليس، بالضبط جزءاً من الكل الذي تمثله المادة الغفل : فالأداة المسماة ليست جزءاً من مادة الحديد كاملة، إنها جزء (منتوج نهائي) لجزء آخر (مادة غفل) : إن هناك إذن تزحلقا كنائيا.



إننا نفهم «تردد المنظرين في وضع هذا المحسن [مجاز المادة] ضمن صنف الكناية أو ضمن صنف المجاز المرسل»[4].

ويمكن، على أقل تقدير، أن نعتبر استعمال كلمة حديد في بيت سان أمون بوصفه كناية، كما يمكن أن نقول، على وجه العموم، إن التعبير عن شيء ما بواسطة المادة التي يتكون منها لا يعود إلى مجاز الكل للجزء، كما

4 - M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, p. 31

تنص على ذلك أغلب المختصرات البلاغية، - **مختصر فونتانيي**-[5]، وإنما يعود إلى الكناية : وسواء اعتبرنا عبارة **سان أمون**، أم اعتبرنا عبارات شبيهة بها مثل النحاس للجرس أو للمدفع من نحاس، أو الفخار للمزهرية الخزفية الخ. فإن الكليات les totalités التي هي الخزف والنحاس أو الحديد ليست كليات مجازية أي مكونة من أجزاء محددة بدقة يمكن تسميتها (ففي مثال كلمة اشرعة الدالة على السفن على سبيل مجاز الجزء للكل، فإن كلمة سفن تعبر عن كلية يسهل تصنيفها). وعلى العكس من ذلك فإن الكليات الكنائية، في الأمثلة التي سلف ذكرها، (الحديد والنحاس والفخار) هي كليات غامضة وصعبة التفكيك : إذ لا يمكن أن نجد في هذه الأمثلة تضمنا للشيء المدلول في الشيء الدال.

* * *

إن طبيعة العلاقة التي تربط الشيء المدلول والشيء الدال ليست متشابهة في الاستعارة والكناية.

إننا نجد في النحو التاريخي لنيروب[6] التحديد التالي للكناية :«إنها انتقال من تمثيل إلى تمثيل آخر يرتبط محتواه بعلاقة تجاور مع التمثيل المعطى». وبعد ذلك يقول نيروب[7]، وهو يتحدث عن الاستعارة : «إنها إطلاق اسم شيء على شيء آخر بفضل خاصية مشتركة تجعلهما متقاربين ومتشابهين... إن نقطة الانطلاق بالنسبة لكل استعمال تحسيني Figure لكلمة ما هي ترابط المشابهة». ويكتب مؤلف حديث[8] : تقوم الاستعارة على نوع من التشبيه أو التناسب analogie بين طرفين، بينما تعتمد الكناية

---

5 - *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 90-91

6 - الجزء الرابع ص. 188

7 - نفس المرجع ص. 229

8 - S. Ullmanu, *Style in the French novel*, p. 196

علي الترابط التجاوري.» ولنضف إلى ذلك أن المجاورة هي أيضا خاصية العلاقات المجازية المرسلة.

إن نتائج هذه الملاحظة مهمة بالنسبة لمن يدرس الخيال الخلاق لكاتب ما : وعلى غرار ما يلاحظ **ميشيل لوگيرن**[9] «إن الوحدة المعجمية المكونة للكناية أو المجاز المرسل لا نشعر بها، إلا في حالات خاصة ونادرة جدا، بوصفها غريبة عن المتشاكلة [الدلالية][10]، في حين أن الاستعارة عكس ذلك.. تظهر مباشرة غريبة عن متشاكلة النص حيث تكون مندرجة... أن عدم الملاءمة الدلالية تلعب دور العلامة التي تدعو المتلقي إلى أن ينتقي من بين العناصر الدلالية المكونة لوحدة معجمية ما تلك العناصر التي تكون ملائمة للسياق». وبعبارة أخرى وانطلاقا من مستوى الأفكار لا الكلمات، فإن «الكناية[11] تتكيء على العلاقات القائمة بالفعل في العالم الخارجي وفي عالم المفاهيم. أما الاستعارة فإنها تقوم على علاقات تنبثق من الحدس نفسه الذي يضع الاستعارة موضع سؤال. إن الاستعارة تثبت متعادلات الخيال.»[12]

سنقارن على سبيل التمثيل بين مثالين هما : **حلاقة مفردة وحلاقة مزدوجة** عند رابليه. ففي 35/XXXVIII/III، ترد عبارة حلاقة مفردة باعتبارها استعارة، إذ إن الحلاقة وهي مفهوم غريب عن سياق الجنون، قد ذكرت عن طريق المشابهة لأجل الإيحاء بالدونية : فكما أن هذه الحلاقة المفردة هي الدرجة الدنيا في هرمية الرهبنة، فكذلك جنون تريبولي موصوف هنا بالوضاعة.

---

9 - *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, p. 16
10 - المتشاكلة Isotopie هي «الانسجام الدلالي لقول ما أو لجزء من قول» نفس المرجع ر. 18.
11 - ولنضف إلى ذلك المجاز المرسل.
12 - A. Henry, Métaphore et métonymie, p. 63

على العكس من ذلك ففي 16/XXIX/IV، وصف كرسمبرنان Quaresmeprenant بأنه «نصف عملاق، وله... حلاقة مزدوجة» وهذا يوحي بأنه أكثر رهبنة من الرهبان، فالحلاقة هنا تؤدي وظيفة كنائية إذ إنها علامة خارجية عن الدرجة الأولى في وضع الرهبنة.

ويعني هذا أن المجازات الكنائية والمرسلة هي، بالنسبة لعبقرية راء، أدوات أقل ثراء وأقل قوة من الاستعارة ؛ لأن تلك المجازات «تحترم الكون وتعتمد على اختصار الخاصيات الموضوعية وعلاقاتها.» في حين أن الاستعارة «تسخر من التجربة» في العمق وتقييم بين الأشياء تشابهات جزئية لا تصادق عليها»[13].

ولهذا فنادراً ما تلعب الكناية دورا هاما بين الصور الأكثر إثارة للانتباه عند كاتب ما. صحيح أن الكناية والمجاز المرسل يمكن أن يكونا مفيدين أسلوبيا، إلا أنهما أقل لفتا للنظر، بالمقارنة مع الاستعارة، يحدد جاستون إسنو بدقة بالغة خاصيتهما حينما قال[14]: «لا تفتح الكناية طرقا كما يفتحها الحدس الاستعاري ؛ إنها، وهي بالأحرى تحرق الطرق المعهودة جدا كما تختصر المسافات لأجل تيسير الحدس السريع بالأشياء التي سبقت معرفتها».

---

13 - Claude-Louise Estève, *Etude pholosophique sur l'expression littéraire*, Paris, Vrin, 1938, p. 236

14 - *L'imagination populaire, métaphores occidentales*, Paris, P. U. F. 1926, p. 30-31.

الكناية والمجاز المرسل

لقد سبق أن لاحظنا، في الفصل السابق، ونحن نقارن بين الاستعارة والكناية والمجاز المرسل، الفوارق التي تفصل بين هذين المحسنين الأخيرين. إننا نريد الآن ضبط حدود هذين الضربين من المجاز، أي حدودهما المشتركة بدءاً، ثم الحدود التي تفصلهما عن باقي المحسنات.

إن الحدود النظرية بين الكناية والمجاز مرسومة بدقة. أما في التطبيق فإن ضبط هذه الحدود يغدو صعباً للغاية، ولذلك يذهب بعض النقاد إلى «أنه لا يوجد حد دقيق بين هاتين الفئتين من المحسنات» وأنه لا يتوفر برهان صلب يمنع عن اعتبار كناية اللباس عن الشخص مجازاً مرسلاً[1].

الواضح أن كثيرا من المحسنات غامضة، بقدر يجعلنا نتردد في تصنيفها ضمن فئة من المجازات، لا داخل فئة أخرى ؛ ومع ذلك فإن التمييز بين ذكر جزء وإرادة جزء آخر pars pro parte وذكر الجزء مع قصد الكل pars pro toto يسمح، كما بينا ذلك في حالة إطلاق اسم المادة على الشيء المصنوع من هذه المادة[2]، بحسم الاختيار في شأن أغلب الحالات المثيرة للتردد. ومن هذا القبيل ما يطرحه مشكل استعمال إسم اللباس للإشارة إلى الشخص الذي يلبسه. فحينما يكتب زولا في نانا Nana[3] : «إن هؤلاء السادة ترف جفونهم وهم مشدوهون بتدحرج

1 - M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, p. 29

2 - المرجع السابق ص. 68-69

3 - Bibliothèque de la pléiade T. II. p. 1226

التنورات الدوارة في أسفل السلم الضيق»، هل يستعمل بهذا كناية أم مجازا مرسلا ؟ يبدو الجواب سهلا : إن اللباس لا يشكل جزءا من المرأة التي تلبسه. فالمرأة ولباسها ليسا منتميين فإلى نفس المستوى، إذ إن أحدهما كائن والآخر شيء مادي ؛ إلى فكرة التنورة تضاف فكرة المرأة التي تلبسها (ذكر الجزء وإرادة جزء آخر (pars pro parte). إن هذه إذن كناية.

إلا أن نفس الكاتب حينما يكتب :«إن هذه كانت متيبسة في هواء المقصورات المتوقدة، في وسط **الأفخاذ والصدور** الأكثر شهرة في باريس»[4] فإنه يستعمل **مجازا مرسلا**، إذ إن الكلمة التي تشير إلى الجزء من الجسد قد تم تمديدها لتشمل مجموع الأجزاء الأخرى من الجسد (الجزء للكل).

يحسن تحاشي الكلام عن «مجاز التجريد» (**فونطانيي**) لوصف استعمال المجرد للملموس ؛ ففي مثال رَاسينْ الذي يستشهد به **فونطانيي**:

ذلك الذي تابع **غضبه طفولتك**

لا يعبر أي واحد من اللفظين عن جزء من الأشخاص المشار إليهم بهذين اللفظين : ينبغي أن نتحدث هنا عن **الكناية**[5].

يبدو ممكنا، إذن، تحاشي الخلط بين الكناية والمجاز المرسل. ولكن إذا وقع الخلط فإنه قليل الأهمية نسبيا، إذ إن الكناية والمجاز المرسل، منظورا إليهما من زاوية العلاقات بين الشيء المدلول والشيء الدال، يتصفان هما معا، كما رأينا ذلك في الفصل السابق، بعلاقة مجاورة.

4 - نفس المرجع ص. 1208.

5 - ينبغي أن نلاحظ أن رابلي يقترف نفس الخطإ، حينما يعتبر «مجازا مرسلا» استعمال «الاختراع للمخترع» كأن نستخدم سيرِسْ Ceres ونقصد إلى الخبز أو أن نستعمل باخوس ونقصد إلى الخمرة» 33/LI/III في حين أن هذه عبارة عن كنايات.

ويكون الخلط خطيرا حينما نعتبر عبارة ماكناية أو مجازا مرسلا، في حين أن لا شيء يجمعها بهذين المحسنين.

فلنبدأ برسم حدود مجال المجاز المرسل ؛ إن هذا المجاز يمكنه أن يعبر عن :

1) أ ـــ الجزء للكل : شراع = سفينة.

ب ـــ الكل للجزء (وهو نادر جدا) : ونعثر على مثال جيد عند رابلي حينما يتكلم عن أصابع الضابط القضائي، وهو يمسك بيده ريشة الإوز ليكتب بها.

2) أ ـــ المفرد للجمع : الرجل = الرجال.

ب ـــ الجمع للمفرد : «إنه يلعب دور الأقوياء» = «إنه يلعب دور القوي».

ويكفي أن نفتح أي مختصر في البلاغة، لنرى أن القائمة المقترحة أطول ؛ ولقد تعودنا بالفعل على أن نعتبر مجازا مرسلا استعمال محسنات لا يجمعها أي شيء بهذا المجاز.

1) أ ـــ النوع للجنس

ب ـــ الجنس للنوع.

لقد سبق لكنتليات أن قال بصدد المجاز المرسل[6] : «إن المجاز المرسل يمكن أن يضفي التنويع على الخطاب، وذلك بجعلنا نفهم **عديداً** من الأشياء عبر شيء واحد، أي نفهم **الكل عبر الجزء والجنس عبر النوع واللاحق عبر السالف أو العكس**[7]. وتأبد خطأ **كنتليات** عبر القرون. وهكذا يعود أ. **دَارْ مْسْتِتِير**[8] متناولا من جديد ترتيب **دمارسيه** ويصنف ضمن حالات المجاز المرسل، الاستعمالات المجازية التي هي الجنس للنوع

6 - *De Institution oratoire*, VIII, 6/ 19

7 - التشديد من عندنا

8 - *La vie des mots*, p. 45 sq:

(المنشأة للسفينة)، أو النوع للجنس (الرجل للكائن الإنساني) والأكثر إثارة للدهشة أن نرى، في أيامنا هذه، **بلاغة عامة**[9] ما تزال تعتبر استعمال الجنس للاشارة إلى النوع بوصفه مجازا مرسلا. والواقع أنه لا يمكن اعتبار النوع بالنسبة للجنس هو كالجزء بالنسبة إلى الكل : «... إن النوع ليس جزءا من الجنس ولكنه شيء ذو وزن مخالف تماما»[10] : فأن نسمي الرجل فانيا لا يقتضي أن الرجل هو جزء من فان : إن فئة الأناس عامة هي التي تنضوي في فئة أوسع للكائنات الفانية.

ينبغي أن نميز إذن :

أ) **النوع للجنس** : سنتلافى الحديث عن مجاز مرسل. نستطيع أن نستخدم مصطلح اتساع extension، ولكن الأبسط من ذلك، هو إلحاق هذا النمط من النقل بالاستعارة : والحقيقة أن الطرفين لا يمكن التقريب بينهما مع ذلك، إلا بفضل العملية الإستعارية التي يتم بموجبها «إقصاء المعانم غير الموافقة للسياق»[11]. لقد كان **أرسطو** يرى، بحق، النقل من النوع إلى الجنس بوصفه استعارة (الحقيقة أنه كان يعطي كلمة استعارة (ميتافوره) معنى عاماً جداً).

ب) **الجنس للنوع** : لا ينبغي أن نتحدث هنا، كما يفعل أرسطو، عن الاستعارة ؛ إن ظاهرة الحصر restriction ليست في الحقيقة شبيهة بظاهرة الإتساع : فلا وجود لرابط مشابهة أو مجاورة يربط الشيء المدلول بالشيء الدال ؛ ولا ينبغي إقصاء معانم ما من الشيء الدال وإنما ينبغي ذلك الإقصاء من الشيء المدلول.

---

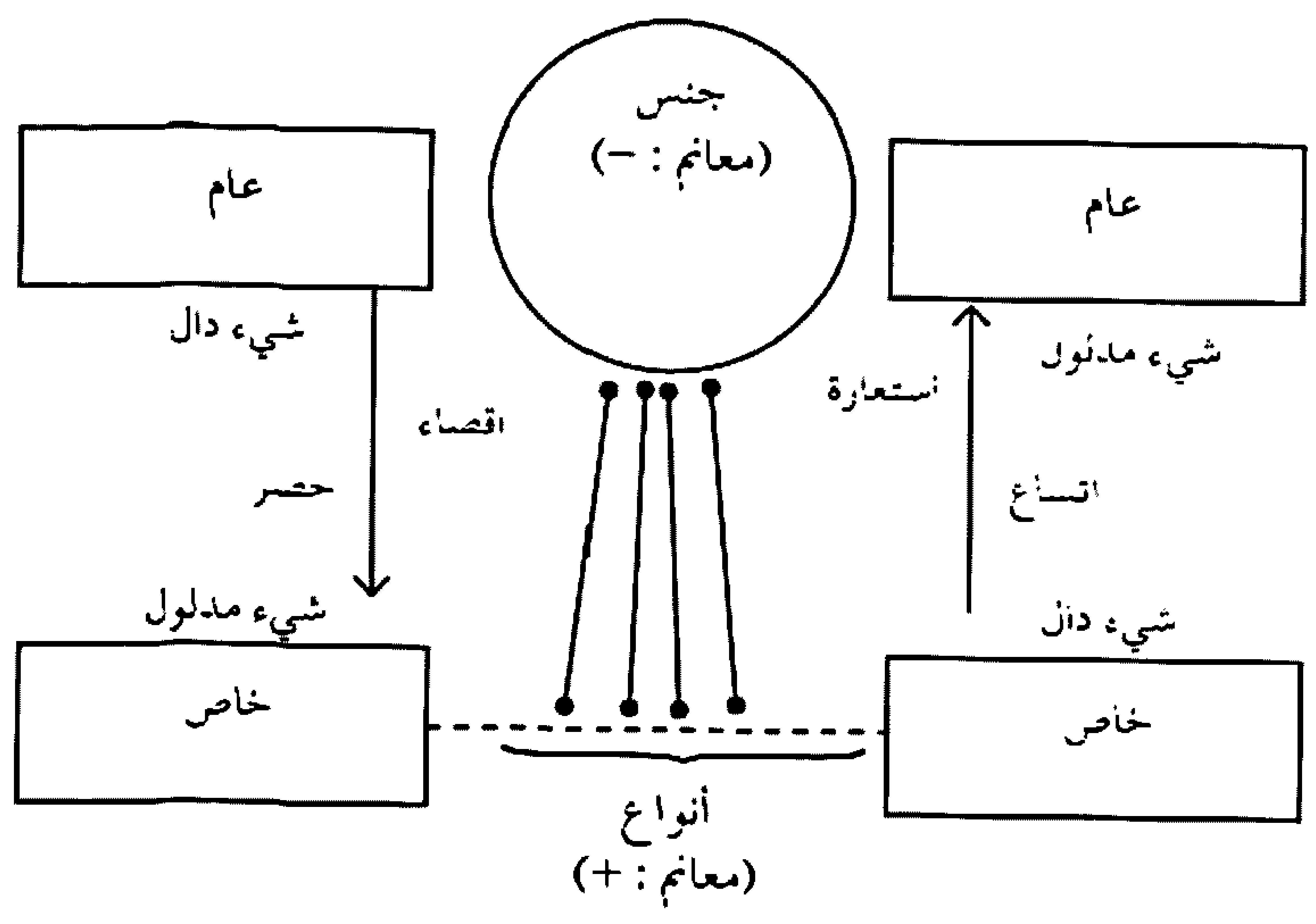
9 - ص. 102

10 - H. Konrad, *Etude sur la métaphore*, p. 113

11 - م. لوگيرن. المرجع السابق ص. 31

يتحـدث م. لوگيـرن، في تحليله لأمثلـة يقدمهـــا فونطـانيـي، عن «الاقصــاء» abstraction وعن «التسميــة بالتخصيص» ويظهر أن هذه الاستعمـالات ليس مجازات حقيقية[12].

ويمكن أن نصوغ في الخطاطة الآتية هاتين الحركتين المتقابلتين:



معانم : 1) الحصر − ——————→ +

إفقار معانم الشيء المدلول = اقصاء

2) الاتساع : + ——————→ -

إفقار معانم الشيء الدال = استعارة

إن استعمال النوع للجنس أو الجنس للنوع هو واقعـة نادرة جداء والأمثلة العديدة التي تم تصنيفها تحت نفس هذه العناوين في المختصرات

12 - *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. p. 33

البلاغية ليست موضوعة في أماكنها : فكما أن م. **لوگيرن**[13] يرد أمثلة مجاز الجنس التي يقدمها فُونْطَانْيِي، فإننا نستطيع أن نرد الأمثلة التي يقدمها البَلاغي عن مجاز النوع، ومن هذا القبيل، ففي بيتي **سان أنج** :

رأى البحر الصنوبر يطفو بخيلاء

ويسب العاصفة ويتحدى ليس الصنوبر مستخدما بوصفه مجاز النوع «لكل الأشجار التي تصنع منها السفن»[14]، وإنما هو مثال واضح عن كناية المادة عن الشيء المصنوع بهذه المادة.

2) أ ـ اسم الجنس لا سم علم

ب ـ اسم علم لاسم جنس

يعتبر هذا المحسن الذي يطلق عليه عادة، اسم antonomase **مجاز العلمية**. ويعتبر في التراث **مجازا مرسلا** (يقدم دَارْ مسْتِيِرْ مثالين : الامبراطور للدلالة علي نابليون ؛ وبمعنى عكسي، **تارتوف** للدلالة على المنافق).

وما تزال **بلاغة عامة تلحق مجاز العلمية بالمجاز المرسل**[15].

والواقع أننا، إذا تناولنا الحالة الأولى، (اسم جنس لاسم علم) نجد العلاقة التي تربط الشيء المدلول والشيء الدال هي، بكل تأكيد، علاقة مجاورة، إلا أن الخاصية المختارة لتسمية الشخص ليست جزءا من هذا الشخص، والمحسن هو حينئذ كناية وليس مجازا مرسلا. إننا لا نستطيع أن نتحدث عن مجاز مرسل إلا في حالة مجازات العلمية حيث يكون جزء من الجسد مستخدماً لتسمية ذلك الجسد، وعلى سبيل المثال ففي تسمية Grand-gousier (البلعم الكبير) يستخدم العضو لتسمية الشخص بأتمه.

13 - نفس المرجع ص. 32 - 33

14 - *Les Figures du discours*, p. 93

15 - ص. 103

والحالة الثانية مختلفة تماما عما تقدم : إن الرابطة التي تجمع الطرفين هي علاقة مشابهة، وليست علاقة مجاوره ؛ الأمر يتعلق إذن باستعارة.

فلنختصر هذا التمييز بطريقة خطاطية :

1) اسم جنس دال على اسم علم مدلول

الامبراطور = نابليون

الجزء للجزء

الكناية

وأندر من ذلك الجزء للكل

مجاز مرسل

2) اسم علم دال على اسم جنس مدلول

تارتوف = منافق

الكل للكل

استعارة

يترتب على ذلك كون ضبط الكناية في نص ما أشد صعوبة بالمقارنة مع الاستعارات : إن رابط المشابهة في الاستعارة تُمكِن إقامته بين أطراف يكون تباعدها المتبادل، وهو تباعد يمكن أن يتنوع إلى ما لا نهاية، كبيرا جدا. ويمكن أن يفاجئنا. وفي كل الأحوال فإنه يلفت نظرنا حين تحققه. وعلى العكس من ذلك فإن علاقة المجاورة التي تتسم بها الكناية لا يمكن أن تمتد إلى مالا نهاية ولا تتنوع إلا بنسب بالغة الحصر.

إن التحليل الأسلوبي هو عرضة لمأزق تجاهل عديد من الكنايات، والحال أن هذه الكنايات تقدم علامات ثمينة حول أسلوب الأثر

المدروس، وحول رؤية الأشياء التي يريد المبدع أن يوحي بها، نظراً لأن هذه المحسنات تمكن مقارنتها بمَوشُور Prisme يبدو الواقع من خلاله مفككا ومشوها بفضل إرادة الكاتب. ويمكن، في هذه الحدود، الحديث عن الصورة ونحن نتحدث عن الكناية والمجاز المرسل، ومع ذلك ففي حين تكون الصورة الاستعارية، على وجه الإجمال، تمثيلا مفاجئا وغريبا عن السياق فإن الصورة الكنائية لا تحشر أي تمثيل غريب على المتشاكلة الدلالية، وتبدو في غالب الأحوال مجرد رؤية مبسطة عن الواقع.

الفصل الثاني

محسنات المجاورة

الفصل الثالث

شروط وجود الصورة الأدبية



التباعد بين طرفي الصورة

لقد سبق أن لاحظنا أن كل مقارنة ليست صورة: إن تقديراً من الضرب الكمي (أحمد طويل مثل أخيه) لا يمكن اعتباره محسناً. ولهذا السبب فقد تبنينا التمييز الذي اقترحه م. لوگيرين بين المقارنة والتشبيه[1]. «إن التشبيه ــــ كما يلاحظ هذا المؤلف - يتقاسم مع الاستعارة الاعتماد على إدراج تمثيل ذهني غريب عن موضوع الإخبار الذي يحفز القول، أي الإعتماد على صورة»[2].

يمكن، مبدئيا، أن نسلم بأن الصورة تكون أكثر إثارة للانتباه بقدر ما يكون الطرفان متباعدين أحدهما عن الآخر. ولقد كان أرسطو ينصح بضرورة «جلب الإستعارات من الأشياء الملائمة للموضوع، ولكن دون الإفراط في الوضوح، كما هو الأمر في الفلسفة فإن إدراك علاقة مشابهة بين الأشياء المتباعدة جدا لهو أمر خاص بالفكر الفطِن»[3].

ومع ذلك فإن بْيير ريفيردي هو الذي أحسن العبارة عن دور التباعد الإستعاري في جمال الصورة حينما قال: «إن الصورة هي إبداع خالص للذهن ولا يمكن أن تنتج عن مجرد المقارنة. إنها نتاج التقريب بين واقعتين

---

1 - ينظر فصل «المقارنة أم التشبيه»

2 - *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, p. 53

3 - *Rhétorique*, III,XI, 1412 a

متباعدتين قليلا أو كثيرا. وبقدر ماتكون علاقات الواقعتين المقربتين بعيدة وصادقة بقدر ما تكون الصورة قوية وقادرة على التأثير الإنفعالي وتحقيق الشعرية»[4]

إن فضل ب. ريفيردي يعود إلى أنه أكد ضرورة مزدوجة، إذ هناك التباعد الكبير، ولكن هناك أيضا المشابهة الصادقة في عمقها بين طرفي الصورة. وإنه لمن التبسيط المفرط للأمور أن نظن أنه يكفي التقريب بين أية أطراف متباعدة جدا لكي نخلق صورة موفقة : وكما أن هناك حدا أدنى يكون دونه الطرفان شديدي التقارب وتكون الصورة منعدمة، فإن هناك حدا أقصى لا تكون الصورة بعده مدركة، وذلك لانعدام مشابهة مدركة، بما فيه الكفاية، بين طرفي الصورة. إن قيمة الصورة، فيما يرى **بيير كاميناد،**[5] : «تزداد حتى تبلغ عتبة معينة لقابلية الفهم، ومابعد تلك العتبة تصبح تلك القيمة صفراً». والنتيجة هي أن التوازن بين جرأة التقريب وصدقه هو الذي يجعل الصورة جميلة.

إذا كانت الصورة المستعصية على الفهم سهلة الضبط والتعيين، فإنه من الصعوبة بمكان تحديد الحد الأدنى الذي تكون الصورة دونه صفرا.

إن الحالة التي يمكن حسم الحكم بشأنها هي، فيما يبدو لنا، حالة المشابهات المجردة : فإذا تناولنا العبارة الآتية من **مقالات مونتيني**[6]: «فكما أن بُلوتارْك يقول : إن الذين يتصفون بعاهة الخجل الرديء هم متصفون

---

4 - *Le Gant de crin*, Paris, Plon, 1926, p: 32
استشهد به بيير كاميناد في : *Image et métaphore*, p. 10 وقد عبر لوركا عن نفس الفكرة تقريبا حينما قال : «إن الاستعارة توحد عالمين متعارضين بقفزة الخيال الفروسية»
("L'image poétique chez Don Luis de Gongora" in *Oeuvres complètes*. T. VII, Paris, N. R. F. Gallimard, 1960. p. 48

5 - نفس المرجع. ص. 135

6 - III, 10 ed. O. Villey P. U. F. p. 1019

باللیونة ویستجیبون بسهولة لکي یقدموا أي شيء یطلب منهم، فإنهم أیضا یتراجعون في کلامهم بسهولة لکي یقدموا أي شيء یطلب منهم، فإنهم أیضا یتراجعون في کلامهم بسهولة ویخلفون الوعد، فکذلك الذي یدخل بخفة في خصام ما فإنه یخرج منه بخفة أیضا». لا نستطیع أن نتحدث هنا عن صورة : «إن المقارنة بین ظاهرتین مجردتین، لا تشکل، مهما کانت صادقة وعمیقة، صورة أبداً، ما لم یکن هذا الطرف أو ذاك ملموسا»[7]. لقد میز ي. دُلیج، في مقالة[8] مکرسة للمقارنات، بین المقارنات الشعریة «وهي التي یعمد فیها الکاتب إلى القوة الانفعالیة والتحسینیة للصورة وذلك لأجل توضیح فکرة معبر عنها في لفظ أول یظل هو اللفظ الذي یحظى بالتفضیل»[9] وبین مقارنات التشبیه التي تشکل الجملة المذکورة آنفا نموذجا منها، وتسمح هذه المقارنات التشبیهیة بشبکة کاملة من المشابهات الحسیة أو الذهنیة تتخذ أساسا لضرب من المعرفة ونوع من السلوك اللذین إذا لم یکونا صادقین فإنهما على الأقل محتملان». وفي هذه التشبیهات «یکون الطرفات اللذان جلبا من نفس الصنف من الواقع، موضوعین في کفتي نفس المیزان... : أي إنهما ینزعان إلى اکتساب نفس القیمة..»[10] إننا نعود لکي نلتقي بالتمییز بین المقارنة والتشبیه[11] : ففي محسن التشبیه لا تکون للطرفین نفس القیمة (هناك مشبه) في حین أن العملیة المنطقیة تضع الطرفین المقارنین على نفس المستوى. لا یمکن أن نطلق على هذه المقارنات اسم تشبیه، ولا یمکن اعتبارها صورا ؛ إنها بالنتیجة خارجة عن حدود دراستنا هذه.

7 - S. Ullmann, in *Langue et littérature*, Paris, les belles lettres, 1961, p. 45

8 - in R. H. L. F., 4 - 1966, p. 596 - 618

9 - نفس المرجع، ص. 596.

10 - نفس المرجع، ص. 601.

11 - انظر ما تقدم، في فصل «المقارنة أم التشبیه»

ويمكن أن نتساءل، في المقام الثاني، عما إذا كان ينبغي لكل صورة أن تكون غريبة بالضرورة عن المتشاكلة الدلالية. لقد سمحت لنا دراسة الكناية بالجواب سلباً، إذ إن هذه في الغالب صورة أقل وضوحا وأقل ظهورا بالمقارنة مع الاستعارة، ولكنها صورة رغم ذلك، أي إنها انعكاس لواقع مشوه ومحول بواسطة الخيال الخلاق للكاتب. وفي حالة التشبيه ـ الاستعارة ـ، ألا ينذر الإنزياح عن المتشاكلة الدلالية بقتل الصورة؟ يقول ستيفن أولْمَان[12] : «إذا كان الطرفان متقاربين جدا أحدهما من الآخر....، فلا يعود هناك وجود للصورة. ومن هذا القبيل الوصف المترف لنيلُوفَر فِيفُونْ، الذي يقدمه بروست وهو يشبه هذه الأزهار بأزهار آخرى... إن هذه التشبيهات تشبيهات حقيقية ومفيدة مادامت مستخدمة لضبط مختلف جوانب [أو مظاهر] الشيء ؛ إلا أنها ليست صورا بالمعنى الدقيق لهذا المصطلح».

قد يبدو أمرا مبالغاً فيه أن ننفي على هذه التشبيهات اسم صور. الأكيد أنها تختلف عن تلك المحسنات حيث يكون الطرفان متباعدين جدا أحدهما عن الآخر، إلا أننا نستطيع، إذا حددنا بوضوح دورها، إن نُصَنِّفَها ضمن الصور : فإذا كانت قيمتها «الشعرية» متدنية، فإنها تحتفظ بدور هام في الوصف، وتقربها خاصيتها التعليمية في الغالب من الشاهد[13].

12 - in *Langue et littérature*, Paris, les belles lettres, 1961, p. 45

13 - ينظر الجزء الأول من هذا الكتاب الفصل الرابع

الاستطيقا والصورة

لا تتميز الصور عن بعضها البعض بمجرد درجة الانزياح الذي يفرق بين طرفيها : إذ إن هناك صورا عادية جدا كما أن هناك صورا نادرة. كل صورة هي، في نظر علم المعجم، جديرة بالعناية ؛ وعلى العكس من ذلك فإن عالم الأسلوب الذي يحصر دراسته في أثر أدبي معطى لا ينبغي له أن يهتم بدراسة كل الصور، أو أنه لا ينبغي له أن يخص بنفس الاهتمام، على أقل تقدير، كل واحدة من هذه الصور. إن أغلب الدراسات المكرسة لأثر أدبي ما تحصر اهتمامها في الصورة الأدبية ؛ ويقصد بهذا عادة إلى الصور الحية والفريدة والمتصفة بقصد استطيقي. سنحاول دراسة هذه المقاييس الثلاثة الواحد تلو الآخر، وذلك سعيا إلى معرفة ما إذا كانت تسمح بتحديد شروط وجود الصورة، تحديدا مرضيا.

1) هل يمكن إدراج الصور الميتة ضمن قائمة الصور.

إن الصورة الميتة هي عبارة بلغت حد الاندراج في المعجم بطريقة لم يعد التعرف عليها وارداً وبطريقة أصبحت معها بمثابة لفظة حقيقية.

لقد سبق أن لاحظ هـ. إسْتِيان «إننا نجد بين الفرنسيين الكثيرين الذين يستخدمون كل يوم مثل هذه الكلمات : niais (ou niez), hagard, débonnaire, leurré [إن المعاني المنسية لهذه الكلمات بالتتابع هي : الصقر الملازم للعش، الصقر المتوحش، ذوات الأعشاش الجيدة مثل النسور، مصدر هذا الفعل يعني قطعة من

الجلد الأحمر في شكل طائر يربط بها طعم الصيد لجذب الصقر للعودة إلى قبضة اليد] القليل منهم من يعلم بالاستعمال الأول ؛ ولهذا يجدون أنفسهم يقولون عن الناس ما يقال في الحقيقة عن الطيور الكاسرة...»[1]. وبعد إِسْتِيان بكثير قال ديمارسيه في مختصره عن المجازات[2] : «يمكن القول إنه لا توجد أية كلمة غير مستعملة بمعنى مجازي ما، أي بطريقة تجعلها بعيدة عن دلالتها الحقيقية والأولية». بل إن هناك من يؤكد بأنه «في الوضع الراهن للغات الأوروبية تكاد تكون كل الكلمات استعارات»[3] : ومن منا يجهل المثال المستشهد به في الغالب وهو كلمة tête [رأس]، حيث الثقافة الفيلولوجية وحدها التي تسمح بتمييز صورة الخابية أو شظية آنية ما.؟

وتظل الصورة، في حالات أخرى، مدركة. وتكثر في اللغة الشعبية الاستعارات والتشبيهات التي تكون قيمتها التصويرية، خلافا للمثال السابق، واضحة، لكنها لا تدرك في الاستعمال العادي، فإذا قال أحد بأنه يترصد à l'affût مشروعا جيدا، فإنه من المحتمل أنه غير واع بكونه يتحدث بالصورة. لقد سبق لكنتليان أن لاحظ بأن الاستعارة «أمر طبيعي بالنسبة إلينا، تماما كما هو الأمر لمستعمليها من الجهال الذين يعمدون إليها دون أن ينتبهوا إلى ذلك»[4].

---

1 - *De la precellence du langage français*, ed. Huguet, p. 126

2 - Ed. Barbou, 1801, p. 42

3 - R. de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, p. 187.
إن هذا يصدق بشكل خاص على المعجم المجرد. قارن بـ
Nyrop, *Grammaire historique de la langue française*, t. IV, p 234-235 :
«يلاحظ أ. دار مستتير بطريقة قطعية : «لا توجد، في اللغات التي نستطيع أن ندرس تاريخها، كلمة لا تجد أصولها في كلمة محسوسة. ويدل على ذلك المعرفة بإتيمولوجيا هذه الكلمات» (*la vie des mots*). لقد ثبت عموما أن العالم الداخلي للفكر يشار إليه برموز مقترضة من العالم الخارجي، وأن الألفاظ المعبرة عن ظواهر نفسية مأخوذة من مجال الجسد. إن هذه الواقعة قد أكدها في الغالب اللسانيون والفلاسفة ؛ فلوك وَلَيْبْنِيتْز قد سبق لهما أن لاحظا أن اللغة تطورت تحت تأثير الإهتمام الموجه إلى العالم الخارجي. تعتبر هذه الأطروحة التي تبناها ماكس مولر أطروحة غير قابلة للتفنيد».

4 - *De Institution oratoire*, VIII.6, 4

.هذا الاستخدام للاستعارات البعيدة عن الاهتمامات الأدبية والإستطيقية، اعتبر من قبل البعض بمثابة برهان عن الفقر الفكري ؛ فتكون الاستعارات بذلك وليدة «الضرورة المجبرة بواسطة الحاجة والفقر»، إلا أن «الزينة واللذة» تأتيان بعد ذلك «لتنشرا استعمالها»[5]. إن القصد الإستطيقي يغدو ثانويا جدا إذن : فبعد شيشرون بما يقارب ألفي سنة يذهب **شارل بالي** إلى أن «أغلب الصور هي نتاج الخطإ أو الضرورة»[6]. ليس هذا مقام دراسة مفصلة لقيمة هذه النظرية، ونحيل، بدل ذلك بصدد هذا الموضوع، علي **دلالة الاستعارة والكناية لميشيل لوگيرن**[7] الذي يكشف، وهو يحذو حذو ديمارسيه، عن كون هذا الإستعمال للاستعارة لا يتعلق إلا بعدد محصور من الكلمات.

والأكيد أيضا، أن المجازات الضرورية catachrèses غير كثيرة العدد، وإن عدد الصور الميتة أو المستهلكة على الأقل لهي كثيرة، ويمكن أن نتساءل عما ينبغي أن يفعله عالم الأسلوبية حينما يعثر على واحدة من هذه العبارات الجاهزة التي هي بمثابة «قطعة نقدية دفع بها لكي تروج في السوق» وقد «سكّت في ملايين من الوحدات» وأصبحت «عادية إلى حد أن لا أحد يخطر على باله أبدا تأمل وجهها»[8].

إن المنهج الذي رسمه النقاد هو، في الظاهر، واضح وسهل في التطبيق : إن صورة ميتة لم تعد مدركة بوصفها صورة، وهي لا تهم

---

5 - Cicéron, *De oratore*, III, 155
قارن هذا بما يقوله فولتير عن المجاز الضروري في Dictionnaire phisophique, S. V. langue,
Cité par Nyrop, Grammaire, IV, p. 242:
إنه لمن الفقر في الخيال أن يلجأ شعب إلى نفس العبارة لمائة فكرة إنه لمن الجدب المضحك ألا يجد المرء قدرة على التعبير بطريقة مختلفة عن ذراع البحر وذراع الميزان وذراع الأريكة....»

6 - *Traité de stylistique française*, t. I, p. 189

7 - الفصل السابع. ص 66 وما يليها.

8 - R. de Gourmont, *Le problème du style*, p. 93, cité par J. Taillardat, *Les images d'aristophane*, p. 19

إذن عالم الأسلوبية[9]. ومن الناحية العملية فإن الأشياء أشد تعقيدا وأشد صعوبة :

أ) هناك أولا مشكل تاريخ ؛ فإذا تمكننا من دراسة درجة حياة صورة ما في اللغة الفرنسية الحديثة ؛ فإنه من الصعوبة بمكان التحديد بدقة كيف تم تلقي هذه الصورة من قبل إنسان القرن السادس عشر : فهل كانت أنذاك عبارة جاهزة، أم أنها قد كانت تحتفظ في ذلك العصر ببعض النضارة ؟ لا يمكن أبدا أن نكون متأكدين من كوننا نقرأ أثراً أدبيا ما بعيني معاصر هذا الأثر الأدبي. وحينما يتعلق الأمر بتحليل الصور فإننا نكون عرضة للزلل بشكل خاص. إن بعض الصور كما يلاحظ أ. دوزا[10] تسمح بتأطيرها تاريخيا، وذلك لكون المشبَّه به يقدم تعيينا زمنيا دقيقا («صلب مثل بون ـ نوف» هو لاحق (بقليل دون شك) لهنري الرابع...») أو لكون الصيغة التركيبية للعبارة تؤكد قدمها (مثال ذلك غياب التعريف في المثال amer comme chicotin مرٌّ كصبر»). ينبغي الإعتراف أن الضبط التاريخي يظل غامضا... فكم هي العبارات التي اخترقت القرون دون أن نتمكن من معرفة المرحلة التي بَدَأَتْ تفْقد فيها قيمتها التصويرية !

ب) وبعد هذا، فإنه من الصعوبة الانفلات من مأزق التقويمات الذاتية : إن التصنيفات تبدو في المختصرات، أي في النظرية واضحة وسهلة التطبيق[11] ؛ وفي الواقع نجد أنفسنا أمام صعوبات جمة حينما

---

9 - Cf. Charles Bruneau, in *Histoire de la langue française*, de F. Brunot. T. XIII, p.307). «إن الصور المستهلكة لم يعد أحد يشعر بأنها صور، لا من قبل الكاتب ولا من قبل الجمهور ؛ ولهذا ينبغي أن يتم أهمالها في دراسة الأسلوب» ويقول J. Taillardat, *Les images d'aristophane*, p. 20 : «إن هذه الصور الميتة بسبب الاستعمال، قد تم اقصاؤها باعداد كبيرة...»

10 - L'expression de l'intensité par la comparaison», *in français moderne*, Juillet–Octobre 1945, p. 17

قارن هذا بتصنيف شارل بالي *Traité de stylistique française*, t. I, p. 193 sq.

11 - (الصور الملموسة والصور العاطفية والصور الميتة) أو بتصنيف أ. دوزا، l'Expression de l'intensité par la comparaison in, *Français moderne*, Juillet–Octobre 1945, p. 173-174

(التشبيهات الحية والتشبيهات الجاهزة التي ماتزال مفهومة والتشبيهات الجاهزة التي لم تعد تفهم أنها تفهم قليلا).

نحاول إدخال عدد هائل من لوينات لغة غنية ومرنة في مقولات جامدة جدا وبسيطة جدا.

إن الحذر يفرض نفسه إذن ؛ والتحليل الأشد وعيا لا يمكن لصاحبه التخلص كلية من الإستجابات الشخصية إزاء النص المدروس، ولهذا فإن هامشاً معينا من الخطإ المتعاظم، بقدر ما يكون الأثر الأدبي أشد قدما، ينبغي أن يقابل بالتسامح.

2) **هل ينبغي أن نختار للدراسة الصور الفريدة فقط ؟**

لقد سبق أن بينا أن صورة ميتة لا ينبغي أخذها بعين الاعتبار في التحليل الأسلوبي. إلا أنه بقدر ما يكون مجانبا للصواب إثقال سجل الصور بالعبارات الجاهزة أو بالاستعارات المستعملة والمندرجة في المعجم، فإنه يكون أيضا مجانبا للصواب الوقوع في الخطإ الناتج عن الصرامة المفرطة التي لا تقبل من الصور إلا ما كان مطلق التفرد والجدة.

إن كبار المبدعين للصور لا يبتكرون هم أنفسهم كل المحسنات التي يستعملونها[12] ؛ فرابلي [مثلا] الذي تتصف صوره في الغالب بالتفرد، وبكونها تحمل طابع صاحبها، يمتح قدرا كبيراً من استعاراته من اللغة الشعبية. ليس ضروريا أن تكون صورة ما تامة الجدة ؛ إنه ينبغي ويكفي، كما يقول **ستيفين أولمان**[13]، «أن تتوفر الصورة على نضارة معينة».

ينبغي أن نشير هنا إلى أهمية السياق «الذي يكفي هو وحده أحيانا، فيما يرى **أولمان**[14]، لكي ينفخ قوة جديدة في صورة خابية». فإذا وجدنا

---

12 - «إن صور الأدب والفصاحة... ليست بالتقريب أبدا مبتدعة بكل تفاصيلها ؛ إنها في الغالب صياغات جديدة وبعث جديد لصور اللغة العفوية...»
(Ch. Bally, *traité de stylistique française*, T. I, p. 185 186).

13 - In *langue et littérature*, Paris, Belles lettres, 1961 p. 45.

14 - العبارة السابقة.

في نص ما عبارات مثل «لقد التقطت هذه الفكرة وهي تطير» أو « لم تسقط هذه الكلمة في أذن الأصم»، فإننا لا نستطيع أن نقول إن هذه الصور حية جدا أو أنّها متفردة. إن أوجين يونيسكو، عكس ذلك يبعث الحياة في الدرس[15] في هذه العبارات الجاهزة، إعتمادا على عبارة بسيطة : «إن الأصوات، يا آنسة، ينبغي الإمساك بها، وهي تطير، من الأجنحة حتى لا تسقط في آذان الصم»، إلى حد أنه يجسد بواسطة الصورة، الأصوات بطريقة عبثية وهزلية.

إن ج. تياردا J. Taillardat يجعل، وهو يحدد في بداية رسالته[16] شروط تحقق الصورة المتفردة، تجديد صورة مستهلكة ضمن هذه الشروط، «إذ إنه إذا كان ابتذال صورة ما أمرا قائما بفعل اللغة فإن مدَّ الصورة بالشباب مجدداً أمر يعود إلى الأسلوب الخاص بالكاتب، فنحن نرى، في تجديد صورة باهتة، المجهود الشخصي في الخلق و العبقرية الخلاقة لكاتب ما. وهكذا بقدر ما يكون تجديد صورة ما أوفر حظّاً من الحذق بقدر ما تكون ممتدة في كل تفاصيلها التي تشكل حينئذ شبكة عبقرية وبقدر ما يفرض نفسه اليقين بابداع حقيقي للصورة».

هذا الإنبعاث للصورة الذي يتم بفضل السياق يردُ بكثرة عند كبار الكتّاب. إن مراكمة الصور التامة الجدة ستكون متعبة بسرعة. إن صورة تامة الجدة تثير الإنتباه حينما تقع في سياق مبتذل أكثر مما تثيره حينما تقع علي صورة مبتكرة مثلها. أليس اكتمال الفن كامنا في تمكين لغة كل الأيام من القوة السحرية.

N. R. F., Gallimard, p. 77 - 15

Les images d'Aristophane, p. 23–24 - 16

لا يجب أن نحصر إذن دراستنا في الصور المتفردة كلية ؛ يكفي أن يكون لها، كما يقول ج. بَاشْلاَرْ[17] «فضل من التفرد. إن صورة أدبية، هي معنى في حال تولد ؛ إذ تأتي الكلمة - الكلمة القديمة - لتلقى فيها [أي في الصورة] دلالة جديدة. إلا أن هذا غير كاف رغم ذلك : ينبعي للصورة الأدبية أن تغتني بحلمية جديدة. ينبغي لها أن تدل على شيء آخر وأن تجعلنا نحلم بطريقة أخرى، تلك هي الوظيفة المزدوجة للصورة».

3) **أهمية المقياس الاستطيقي وحدوده.**

إن صورة جديرة بهذا الإسم ليست بالضرورة متفردة ؛ فهل ينبغي لها أن تستجيب لقصد استطيقي ؟ لقد تم التشديد على أهمية هذا المقياس الأخير منذ العهود القديمة. يقول **كنتليان** : «يكمن المجاز في جعلنا ننقل **بنجاح** كلمة أو عبارة من معناها الحقيقي إلى معنى آخر»[18]. ينبغي أن نميز هنا بين الخاصية والقصد الجماليين. فأن تكون لصورة أدبية ما **قيمة** جمالية — وهذا شيء كثير الورود — لا يقتضي أن **وظيفتها** جمالية، كما يرى ذلك، فيما يظهر، **شارل بالي**[19]؛ إلا أن القيمة الجمالية للصور هي، في الآن ذاته، شائعة جدا وذاتية جدا لكي تعتبر بمثابة مقياس صالح. أما فيما يتعلق بوظيفة هذه الصور فإننا سنكتشف في دراستنا عن **رابلي**[20] أنها تتجاوز بكثير المستوى الجمالي : إن هذا المقياس هو إذن غير قابل للإستعمال.

17 - "L'image littéraire" in *Messages* I-1943, p. 248

18 - التشديد من عندنا : De *Institution oratoire*, VIII, 6, 1

19 - *Traité de stylistique française*, t.I,p. 185

«إن صور الأدب أو الفصاحة تنتج دائما بإلهام أو تأمل فرديين، بغاية بعث انطباع استطيقي...» التشديد من عندنا.

20 - الجزء الثالث [ضمن دراسة مستقلة أنجزها المؤلف في موضوع الصورة عند فرانسوا رابلي]

* * *

لقد أبرزنا هشاشة المقاييس المستخدمة عادة لتحديد الصورة الإدبية. ألا توجد حجة أقوى وأكثر مناسبة؟

يمكن أن نستعمل، كنقطة انطلاق، التعارض المعهود بين اللسان والكلام[21]، أو التحديد المعهود أيضا للأسلوب بوصفه «انزياحا عن معيار» (**بول فاليري**). وهو التحديد الذي «تبناه **برونو**، ونجده أيضا عند **بالي وسبيتزر**»[22] : ما يميز واقعة أسلوبية ما هو حضور **القصد**. وهذا القصد ليس بالضرورة جماليا ؛ إن صورة ما يمكن أن تكون جميلة، كما أشرنا إلى ذلك سابقا، دون أن يكون الجمال هو الغرض المطلوب من جانب مبدعها (إذ يمكن أن تكون لها وظيفة ساخرة أو هزلية أو تعليمية، الخ.)، إلا أنها أدبية لأنها متوفرة على قصد كيفما كان هذا القصد (وفي هذه الحالة يمكن أن تصبح عبارة جاهزة أدبية، مادام الكاتب يستخدمها بشكل مقصود لكي تحدث أثراً معيناً).

إننا نشاطر لهذا تحديد **مروزو**[23] : «الإستعارة هي الاستبدال **الواعي**[24] في بعض الحالات الخاصة، للعبارة التجريدية بعبارة ملموسة أو الاستبدال لعبارة ملموسة من طبيعة أخرى».

21 - Cf. Charles Bally, Linguistique générale et linguistique française, p. 137 - 138, 211 :

«لا ينتمي أبدا محسن ما بتمامه إلى اللغة وإنما هو يعود دوماً، جزئياً على الأقل، إلى الكلام، وهي ينتمي كلية إلى الكلام حينما يكون كامل الجدة، أي إبداعاً فردياً خالصاً بل وحتى حينما يصبح مستهلكاً (شريطة أن يظل حياً) فإنه لا ينفلت من الكلام.

22 - P. Guirand, *la stylistique*, Paris, U. U. F. Coll. "Que sais-je?" p. 106- 107.

23 - *Traité de stylistique latine*, 4e édition, Paris, Belles lettres, 1962, p. 147

24 - التشديد من عندنا

يبدو لنا القصد الواعي هو المعيار الأقرب إلى الصواب الذي يتوفر عليه عالم الأسلوبيه لتمييز الصور الأدبية وفصلها. إلا أن هذا المعيار وإن كان أكثر أمانا ـــ أو بالأحرى أقل مجازفة ـــ من المعايير الأخرى ينبغي أن يستعمل بحذر ؛ إذ إن تقدير الصور يظل دائما مشوباً بنوع من الذاتية، ونحن نتبنى هنا هذه الملاحظة المتواضعة والحذرة لستيفن أولمان : «يمكن التعرف في الواقع على صورة أدبية ما بحضور سمات مميزة وهي : الجدة والقوة التعبيرية والحسية والجودة الخطية ؛ لكن ليست هناك حدود حاسمة بين الصور والمحسنات الأخرى. وينبغي أن نسمح بهامش من الإنفعالات الذاتية وبوجود حالات متطرفة»[25].

25 - *Style in French novel.* p. 213



الخلاصة

الأسلوبية علم حديث النشأة. لقد كان **شارل برونو**[1] يقول : «إن الأسلوببية توجد في النقطة التي كانت توجد فيا الكيمياء في نهاية القرن الثامن عشر، بحوامضها : الأبيض والأخضر والأزرق والأسود وأطيافها الخمسة عشر». لقد بينا في هذه الدراسة كيف أن المصطلحات عائمة ومختلفة من كاتب إلى آخر : إن ناقدين لا يسجلان في نفس النص نفس العدد من الصور ! **ففلويد جراي** الذي درس الصور في **مقالات مونتيني**[2] يلاحظ أن «تيبودي قد عثر فبها على خمسمائة بالتقريب، في حين أن شنابل Shnabel يعد فيها الفا ومائتين وثلاثة وستين صورة إلا أن هناك صورا أخرى ليست مقيدة في لائحة تيبودي وفي لائحة شنابل. إن التساؤل حول ما يشكل صورة أدبية يظل سؤالا مطروحا».

إن عدم الدقة هذه، المخيبة للأمل، قد أثارت ردود فعل : لقد قيل، بأنه ينبغي إقامة الدراسات الأسلوبية على أسس صلبة واستبدال عادات البحث الذاتية جداً والحدسية جدا بطرق علمية حقيقية.[3]

1 - in *Cultura Neolatina*, XVI-1956, p. 67

2 - *Le style de Montaigne*, p. 153, n. 7

3 - Cf. M. Rifaterre, "Criteria for style analysis", in *Word*, XV- 1959, p. 147 :
لا يكفي أن نبدأ بفهم ذاتي لعناصر الأسلوب لكي نجعل من الأسلوبية علما أو أن نحدد مجال اللسانيات الذي يعالج الاستعمال الأدبي للغة. ولذلك يتضح أن مرحلة الافتراضات الاستكشافية ينبغي أن تسبق أية محاولة للوصف.

الأكيد، مثلا، أن كل تحليل أسلوبي ـــ وبالخصوص دراسة الصور ـــ ينبغي أن يقوم على معرفة مفصلة بتاريخ اللغة : وكما ذكرنا سابقا فإن فرنسية القرن السادس عشر ليست هي فرنسيتنا اليوم.

إلا أنه سيكون من قبيل الخطإ المفرط، الظن أن هذه الإهتمامات العلمية تستطيع أن تحل محل الحدس والحس الأدبي فإذا كان التحليل الأسلوبي يواجه صعوبات وهو يستسلم للانطباعات الذاتية، فإنه يتعرض بنفس القدر من الصعوبات وهو يبالغ في استعمال المقولات القبلية والأرقام. ولهذا فإن الإحصائيات، رغم الفوائد الجمة التي يمكن أن نجنيها وراءها، لا ينبغي أن تستخدم إلا بحذر، إذ إنها تجمع بخلط وقائع أسلوبية مختلفة في غالب الأحيان أي وقائع لا ينبغي وصفها في نفس المستوى[4] ؛ إن خطر النسقية هذا يظهر في بعض التصنيفات للصور. وإذا لم تكن هذه التصنيفات عديمة الجدوى فإنها لا تقدم إلا فوائد قليلة حول الأثر المدروس وتترك جانبا الأمور الجوهرية : ينبغي لدراسة الصور أن تتطلع إلى وصف الخيال الخلاق عند الكاتب المدروس، هذا الخيال الذي «خلق، حسب بودلير، مع بدء الخليقة، المشابهةَ والاستعارةَ» والذي «يفكك كل الخلق ويخلق من هذه المواد المتراكمة والمرتبة حسب قواعد لا يمكن العثور على أصلها إلا في الأعماق البعيدة للنفس، عالما جديدا، (....) وينتج الإحساس بالجدة»[5]

4 - Cf. S. Ullmann, in *Langue et littérature*, Paris Belles lettres, 1961, p. 49 50

5 - Salon de 1859, Bibl. de la pléiade, p. 1037 1038

كشف المصطلحات

- A -

abstraction	إقصاء
adverbe	حال
allégorie	تمثيل
analogie	تناسب، تشابه، مشابهة
analogie abstraite	متشباهة مجردة
analogie de fait	مشابهة واقعية
analogie de valeur	مشابهة قيمة
analogie fonctionnelle	مشابهة وظيفية
analogie logique	مشابهة منطقية
antonomase	مجاز العلمية
appariement	المزاوجة
appréciation quantitative	تقدير كمي
attribut dominant	صفة مهيمنة

- C -

catachrèse	مجاز ضروري
comparaison affective	تشبيه عاطفي
comparaison de similitude	مقارنة التشبيه
comparaison explicative	تشبيه تفسيري
comparaison juste	تشبيه حقيقي أو صادق
comparaison métaphorique	تشبيه استعاري
comparaison oratoire	تشبيه خطابي
comparaison poétique	تشبيه شعري
comparaison vraie	تشبيه صادق
comparant	مشبه به
comparatio	مقارنة (مصطلح لاتيني)
comparé	مشبه
contexte	سياق
contiguité	تجاور
corrélatif	رابط

- D -

dicton	حكمة

- E -

écart	انزياح
espèce	نوع
exagération	مبالغة
exemple	شاهد
exemple proverbial	شاهد مثلي
extension	اتساع أو ماصدق

- F -

figure	محسن
figure de mots	محسن كلمات
figure de pensée	محسن فكر
fonction	وظيفة، علاقة

- G -

genre	جنس

- H -

hypostase lexicale	قلب معجمي
identification	تطابق
identification atténuée	تطابق ملطف
image	صورة
image morte	صورة ميتة
image originale	صورة فريدة
inintelligibilité	استعصاء الفهم (عدم المعقولية)
intelligibilité	قابلية الفهم
intention	قصد، نية
intersection	تقاطع
intuition	حدس
isotopie	متناظرة أو متشاكلة دلالية

- J -

juxtaposition	قران

- L -

Langue	لسان

- M -

métaphore	استعارة
métaphore adjectivale	استعارة الصفة
métaphore affective	استعارة عاطفية
métaphore appositionnelle	استعارة اقترانية
métaphore attributive	استعارة اسنادية
métaphore explicative	استعارة تفسيرية
métaphore filée	استعارة مسترسلة
métaphore in absentia	استعارة غياب
métaphore in praesentia	استعارة حضور
métaphore nominale	استعارة الاسم
métaphore usée	استعارة مستعملة أو مستهلكة
métaphore verbale	استعارة الفعل
métonymie	كناية
modification sémantique	زخرفة دلالية

- N -

norme	معيار

- O -

objet comparant	شيء مشبه به
objet comparé	شيء مشبه
objet signifiant	شيء دال
objet signifié	شيء مدلول

- P -

parabole	قصة رمزية
parole	كلام
personnification	تشخيص

proposition oposition principale	جملة أساسية
subordonnée	جملة تابعة
proverbe	مثل

- R -

ressemblance	مشابهة
restriction	حصر

- S -

sélection sémique	انتقاء معنمي
sème	معنم
signifiant	دال
signifié	مدلول
similitude	تشبيه
syllepse	مجاز مركب
synecdoque	مجاز مرسل
synecdoque d'abstraction	مجاز التجريد
synecdoque de genre	مجاز الجنس
synecdoque d'espèce	مجاز النوع
synesthèsie	استعارة متراسلة

- T -

transfert	نقل
trope	مجاز

- V -

véhicule	حامل–ناقل المعنى الظاهر المؤدي إلى المعنى المجازي المسمى اصطلاحيا عند إ. أ. ريتشاردز (teneur

فهرس الموضوعات

تم الطبع بمطابع أفريقيا الشرق 2003
159 مكرر شارع يعقوب المنصور، الدار البيضاء
الهاتف : 04 95 25 022 / 13 98 25 022
الفاكس 20 29 25 022 / 80 00 44 022
مكتب التصفيف الفني : 54 / 53 67 29 022
الدار البيضاء

البلاغة
المدخل لدراسة الصور البيانية

على الرغم من كثرة ما كتب في الموضوع ، وهي كثرة يمكن أن تصرف الباحثين عن معاودة طرق أبواب صروح البيان المنيعة ، فإن الباحث فْرَانْسْوَا مُورُو خيب آمالنا عندما أثبت من خلال هذا الكتاب ، أن الدارس النبيه واللبيب يستطيع أن يعمد إلى المادة القديمة والمستهلكة والمبتذلة فيعيد صياغتها وتهذيبها وتطعيمها بالطريف والـمُتْلدِ فيقدم كتاباً متميزاً في الموضوع . إنه يُقْدِم على هذا العمل بخفة روح وحرص على وضع ملف الصورة الأدبية أو الشعرية بين أيدينا كاملاً أو شبه كامل ، بعيداً عن الاختزال المبتسر ، بريئاً من المداهمات الاستطرادية . وعلى الرغم من أن هذا الكتيب هو في الأصل تقديم نظري لأطروحة دكتوراه دولة عن الروائي الفرنسي فْرانسْوَا رَابْلِي فإن بساطته ترتقي إلى مراتب السهل الممتنع الذي يمكن أن يغري المتقدمين من تلاميذ الثانوي ، كما يمكن أن يأسر المدرسين في الجامعة .



لوحة الغلاف للفنان :
BOTT
Composition 1961

17درهم


ISBN 9981-25-295-6
9 789981 252950